



CONSTRUCȚII IDENTITARE Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal

Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți
Catedra de literatură română și universală

Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* din Iași
Catedra de Limba română pentru studenți străini
Catedra de Jurnalism și Științe ale comunicării

Universitatea *Spiru Haret* din București
Facultatea de Litere
Centrul de Studii multilingvistice & Interculturale

Institutul Național de Cercetări Științifice din Montréal
Catedra *Fernand-Dumont*

● LITERATURĂ

CONSTRUCȚII IDENTITARE

Reverberații
ale modelului
cultural francez
în context european
și universal

Editura Presa universitară bălțeană
Editura *Vasilianna* '98

Colocviul științific internațional
Bălți, 19-20 aprilie 2013

Oana-Maria PETROVICI & Gina NIMIGEAN
- coordonatori -

- CONSTRUCȚII IDENTITARE -
REVERBERAȚII ALE MODELULUI CULTURAL FRANCEZ
ÎN CONȚEXT EUROPEAN ȘI UNIVERSAL

- 1 -
LITERATURĂ

Prezenta serie, în 3 volume, s-a constituit pe baza lucrărilor susținute în cadrul
Colocviului științific internațional
*Construcții identitare. Reverberații ale modelului cultural francez
în context european și universal,*
organizat la 19-20 aprilie, 2013, în colaborare, de
Catedra de Literatură Română și Universală,
Facultatea de Filologie, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți; Catedra de
Limba Română pentru Studenți Străini
& Catedra de Jurnalism și Științe ale Comunicării,
Facultatea de Litere, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași;
Centrul de Studii Multilingvistice & Interculturale,
Facultatea de Litere, Universitatea *Spiru Haret*, București
& Catedra *Fernand-Dumont*,
Institutul Național de Cercetări Științifice, Montréal.

À la base de cette série de trois volumes se trouvent les travaux soutenus dans le
cadre du Colloque Scientifique International intitulé:
*Constructions identitaires. Réverbérations du modèle culturel français
dans le contexte européen et universel,*
organisé le 19-20 avril 2013 par les suivantes institutions:
le Département de Littérature Roumaine et Universelle de
la Faculté de Philologie – l'Université d'État *Alecu Russo*, Bălți;
le Département de Langue Roumaine pour les Étudiants Étrangers &
le Département de Journalisme et Sciences de la Communication,
dans le cadre de la Faculté des Lettres – l'Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași;
le Centre d'Études Multilinguistiques et Interculturelles de
la Faculté des Lettres – l'Université *Spiru Haret*, Bucarest
et le Département *Fernand-Dumont* de
l'Institut National de Recherches Scientifiques, Montréal.

This series of three volumes comprises the papers presented at the international
scientific Conference
*Identity constructs. Echoes of the French cultural pattern
in a European and universal context,*
organized on April 19-20, 2013, in partnership, by
The Department of Romanian and Universal Literature,
The Faculty of Philology, *Alecu Russo* State University of Bălți;
The Department of Romanian Language for International Students &
The Department of Journalism and Communication sciences, the Faculty of
Letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași;
The Centre of Multi-linguistic and Intercultural Studies, the Faculty of Letters,
Spiru Haret University of Bucharest &
Fernand-Dumont Chair, the National Institute of Scientific Research, Montréal.

**- CONSTRUCȚII IDENTITARE -
REVERBERAȚII ALE MODELULUI
CULTURAL FRANCEZ
ÎN CONTEXT EUROPEAN ȘI UNIVERSAL**

**- CONSTRUCTIONS IDENTITAIRES -
RÉVERBÉRATIONS DU MODÈLE CULTUREL FRANÇAIS
EN CONTEXTE EUROPÉEN ET UNIVERSEL**

**- IDENTITY CONSTRUCTS -
ECHOES OF THE FRENCH CULTURAL PATTERN
IN A EUROPEAN AND UNIVERSAL CONTEXT**

- 1 -

LITERATURĂ - LITTÉRATURE - LITERATURE

Coordonatori

Oana-Maria PETROVICI & Gina NIMIGEAN

**Editura Presa universitară bălțeană, Bălți
&
Editura Vasiliana '98, Iași**

2014

Coordonator de serie: Ludmila BRANIȘTE

Coordonatori de volum: Oana-Maria PETROVICI & Gina NIMIGEAN

Editori științifici: Claudia Elena DINU & Elena Mihaela ANDREI

Coperta: Camelia BUSUIOC, Gina NIMIGEAN, Ludmila BRANIȘTE

În interior, reproduceri după lucrările artistului plastic Daniela VRABIE

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

CONSTRUCȚII IDENTITARE. REVERBERAȚII ALE MODELULUI CULTURAL

FRANCEZ ÎN CONTEXT EUROPEAN ȘI UNIVERSAL: [în 3 vol.] / coord. serie:

Ludmila Braniște/ coord. volum: Oana-Maria Petrovici & Gina Nimigean. – Bălți:

Universitatea de Stat *Alecu Russo*, 2014. – ISBN 978-9975-50-111-8.

Vol. 1: Literatură. – 2014. – 330 p. – 100 ex. – ISBN 978-9975-50-129-3.

821.09(082)=135.1=133.1

C 68

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CONSTRUCȚII IDENTITARE. REVERBERAȚII ALE MODELULUI CULTURAL

FRANCEZ ÎN CONTEXT EUROPEAN ȘI UNIVERSAL: [în 3 vol.]; **volumे constituite pe baza lucrărilor prezentate în cadrul Colocviului științific internațional: *Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal: Bălți, 19-20 aprilie 2013/***

coord. serie: Ludmila Braniște/ coord. volum: Oana-Maria Petrovici & Gina Nimigean. – Iași: Vasiliana 98, 2014. – ISBN 978-973-116-329-1.

Vol. 1: Literatură. / – 2014.– ISBN 978-973-116-363-5.

Braniște, Ludmila (coord. serie)

Vol. I. Petrovici, Oana-Maria & Nimigean, Gina (coord.)

Vol. II. Vrabie, Diana & Abramciuc, Maria (coord.)

Vol. III. Braniște, Ludmila (coord.)

008(44)(063)

Materialele publicate în acest volum reflectă punctul de vedere al autorilor.

Responsabilitatea pentru conținutul științific și etic al fiecărui articol aparține în exclusivitate semnatarului.

Les matériaux publiés dans ce volume reflètent le point de vue des auteurs.

La responsabilité pour le contenu scientifique et éthique de chaque article appartient exclusivement au signataire.

The papers published in this volume reflect the authors' point of view.

The responsibility for the scientific and ethical content of each article belongs entirely to the author.

Referenți științifici:

- Prof. univ. dr. Constantin PRICOP, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Prof. univ. dr. Pierre MOREL, Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM) & Profesor interimar – Departamentul Francizare, Ministerul Imigrării și al Comunităților Culturale (MICC), Montréal, Québec, Canada
Cercet. șt. gradul I, dr. Gabriela HAJA, Academia Română, Institutul de Filologie Română *Al. Philippide*, Iași
Conf. univ. dr. hab. Ana BANTOȘ, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți
Prof. univ. dr. Domnica ȘERBAN, Universitatea *Spiru Haret*, București
Prof. univ. dr. Mariana FLAIȘER, Universitatea de Medicină și Farmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Prof. univ. dr. Odette ARHIP, Universitatea Ecologică, București
Conf. univ. dr. Diana VRABIE, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți
Conf. univ. dr. Ludmila BRANIȘTE, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Conf. univ. dr. Maria ABRAMCIUC, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți
Conf. univ. dr. Emilia BONDREA, Directorul Centrului de Limbi Străine, Universitatea *Spiru Haret*, București
Conf. univ. dr. Tamara CEBAN, Decanul Facultății de Litere, Universitatea *Spiru Haret*, București
Conf. univ. dr. Iolanda STERPU, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Conf. univ. dr. Mihaela CHAPELAN, Universitatea *Spiru Haret*, București
Conf. univ. dr. Laura LEON, Universitatea de Medicină și Farmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Lect. univ. dr. Ioan MILICĂ, Șeful Departamentului de românică, jurnalism – științe ale comunicării și literatură comparată, Facultatea de Litere, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Dr. Laura Ciubotărașu-PRICOP, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Lect. univ. dr. Claudia Elena DINU, Universitatea de Medicină și Farmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Lect. univ. dr. Sebastian CHIRIMBU, Universitatea *Spiru Haret*, București
Asist. univ. dr. Oana-Maria PETROVICI, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Asist. univ. drd. Gina NİMIGEAN, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași

Referenți pentru limbi străine:

- Conf. univ. dr. Angela COȘCIUG, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți
Lect. univ. dr. Dan Constantin Sterian, Universitatea *Spiru Haret*, București
Lect. univ. dr. Valentina BIANCHI, Universitatea *Spiru Haret*, București
Lect. univ. dr. Oana BUZEA, Universitatea *Spiru Haret*, București
Lect. univ. dr. Denisa DRĂGUȘIN, Universitatea *Spiru Haret*, București
Asist. univ. dr. Rodica GARDIKIOTIS, Universitatea de Medicină și Farmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Dr. Mariana-Diana CÂȘLARU, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Dr. Elena Mihaela ANDREI, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Asist. univ. drd. Gina NİMIGEAN, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Drd. Cristina Robu, Academia de Științe a Moldovei & Asociația internațională de studii québécheze (AIEQ), Centrul de Cercetări Interuniversitare în Literatură și Cultură Québecheză (CRILCQ), Universitatea din Montréal, Québec, Canada

Référents scientifiques:

Professeur des universités Constantin PRICOP, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Professeur des universités Pierre MOREL, Université Libre Internationale de Moldavie (ULIM) &
Professeur intérimaire – Département de Francisation, Ministère de l'Immigration et des
Communautés Culturelles (MICC), Montréal, Québec, Canada
Chercheur scientifique 1^{er} degré Gabriela HAJA, Académie Roumaine, Institut de Philologie Roumaine
Al. Philippide, Iași
Maître de conférences, dr. hab. Ana BANTOȘ, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți
Professeur des universités Domnica ȘERBAN, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Professeur des universités Mariana FLAIȘER, Université de Médecine et Pharmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Professeur des universités Olette ARHIP, Université Écologique, Bucarest
Maîtres de conférences Diana VRABIE, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți
Maître de conférences Ludmila BRANIȘTE, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Maître de conférences Maria ABRAMCIUC, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți
Maître de conférences Emilia BONDREA, Directeur du Centre des Langues Étrangères, Université
Spiru Haret, Bucarest
Maître de conférences Tamara CEBAN, Doyen de la Faculté des Lettres, Université *Spiru Haret*,
Bucarest
Maître de conférences Iolanda STERPU, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Maître de conférences Mihaela CHAPELAN, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Maître de conférences Laura LEON, Université de Médecine et Pharmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Chargé de cours, dr. Ioan MILICĂ, Chef du Département de Roumain, Journalisme et Littérature
Comparée, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Dr. Laura Ciobotărasu-PRICOP, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Chargé de cours, dr. Claudia Elena DINU, Université de Médecine et Pharmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Chargé de cours, dr. Sebastian CHIRIMBU, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Assistant universitaire, dr. Oana-Maria PETROVICI, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Assistant universitaire, doctorant Gina NIMIGEAN, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași

Référents pour les langues étrangères:

Maître de conférences Angela COȘCIUG, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți
Chargé de cours, dr. Dan Constantin Sterian, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Chargé de cours, dr. Valentina BIANCHI, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Chargé de cours, dr. Oana BUZEA, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Chargé de cours, dr. Denisa DRĂGUȘIN, Université *Spiru Haret*, Bucarest
Assistant universitaire, dr. Rodica GARDIKIOTIS, Université de Médecine et Pharmacie *Grigore T. Popa*, Iași
Dr. Mariana-Diana CĂȘLARU, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Dr. Elena Mihaela ANDREI, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Assistant universitaire, doctorant Gina NIMIGEAN, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
Doctorant Cristina Robu, Académie des Sciences de Moldavie & Association Internationale d'Études
Québécoises (AIEQ), Centre de Recherches Interuniversitaires dans la Littérature et la Culture
Québécoise (CRILCQ), Université de Montréal, Québec, Canada

Scientific reviewers:

Professor Constantin PRICOP, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Professor Pierre Morel, PhD, Free International University of Moldova (ULIM) & Associated Professor, Francization Department, the Ministry of Immigration and Cultural Communities (MICC), Montréal, Québec, Canada
Scientific researcher Gabriela HAJA, PhD, Romanian Academy, Institute of Romanian Philology *Al. Philippide* of Iași
Associate Professor Ana BANTOȘ, PhD, Hab., *Alecu Russo* State University of Bălți
Professor Domnica ȘERBAN, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Professor Mariana FLAIȘER, PhD, *Grigore T. Popa* University of Medicine and Pharmacy of Iași
Professor Odette ARHIP, PhD, Ecological University of Bucharest
Associate Professor Diana VRABIE, PhD, *Alecu Russo* State University of Bălți
Associate Professor Ludmila BRANIȘTE, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Associate professor Maria ABRAMCIUC, PhD, *Alecu Russo* State University of Bălți
Associate Professor Emilia BONDREA, PhD, Head of the Centre for Foreign Languages, *Spiru Haret* University of Bucharest
Associate Professor Tamara CEBAN, PhD, Dean of the Faculty of Letters, *Spiru Haret* University of Bucharest
Associate Professor Iolanda STERPU, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Associate Professor Mihaela CHAPELAN, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Associate Professor Laura LEON, PhD, *Grigore T. Popa* University of Medicine and Pharmacy of Iași
Lecturer Ioan MILICĂ, PhD, Head of the Department of Romanian, Journalism and Comparative Literature, Faculty of Letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Laura Ciobotărașu – PRICOP, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Lecturer Claudia Elena DINU, PhD, *Grigore T. Popa* University of Medicine and Pharmacy of Iași
Lecturer Sebastian CHIRIMBU, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Senior Assistant Lecturer Oana-Maria PETROVICI, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Senior Assistant Lecturer Gina NİMIGEAN, PhD candidate, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași

Reviewers for foreign languages:

Associate Professor Angela Coșciug, PhD, *Alecu Russo* State University of Bălți
Lecturer Dan Constantin STERIAN, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Lecturer Valentina BIANCHI, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Lecturer Oana BUZEA, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Lecturer Denisa DRĂGUȘIN, PhD, *Spiru Haret* University of Bucharest
Senior Assistant Lecturer Rodica GARDIKIOTIS, PhD, *Grigore T. Popa* University of Medicine and Pharmacy of Iași
Mariana-Diana CĂȘLARU, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Elena Mihaela ANDREI, PhD, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Senior Assistant Lecturer Gina NİMIGEAN, PhD candidate, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași
Cristina ROBU, PhD candidate, Academy of Sciences of Moldova & The International Association of Quebec Studies (AIEQ), the Interuniversity Research Centre on Quebec Literature and Culture (CRILCQ), University of Montréal, Québec, Canada

TABULA GRATULATORIA

Coordonatorii mulțumesc în mod deosebit următorilor colegi, din țară și din străinătate, care și-au dat, cu generozitate și profesionalism, concursul la organizarea și desfășurarea Colocviului științific internațional *Construcții identitare. Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal*, de asemenea, la constituirea acestei serii:

- Prof. univ. dr. hab. Elena PRUS, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale, Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM), Chișinău
- Prof. univ. dr. Codrin Liviu CUȚITARU, Decanul Facultății de Litere, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
- Prof. univ. dr. Antonio PATRAȘ, Prodecanul Facultății de Litere, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
- Prof. univ. dr. Anca Cristina COLIBABA, Coordonatorul Disciplinei de Limbi moderne și limba română ca limbă străină, Departamentul de Medicină Preventivă și Interdisciplinaritate, Facultatea de Medicină, Universitatea de Medicină și Farmacie *Grigore T. Popa*, Iași, Președinte Executiv al Fundației EuroEd, Iași, România, Vicepreședinte QUEST România
- Prof. univ. dr. Andreea LUPU, Directorul Centrului de Studii Multilingvistice și Interculturale (CSMI) din cadrul Facultății de Litere, Universitatea *Spiru Haret*, București
- Conf. univ. dr. Valentina PRIȚCAN, Prorector pentru relații internaționale, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți
- Conf. univ. dr. Ala SAINENCO, Decanul Facultății de Litere, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți
- Conf. univ. dr. Ioan LIHACIU, Prodecanul Facultății de Litere, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași
- Conf. univ. dr. Ana GHILAȘ, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Filologie, Chișinău
- Dr. Robert LALIBERTÉ, Director general al Asociației internaționale de studii quebecheze (AIEQ), Québec, Canada
- | |
|--|
| Conf. univ. dr. Zinaida TĂRĂȚĂ, Universitatea de Stat <i>Alecu Russo</i> , Bălți |
|--|
- Cercet. dr. Maia MOREL, Centrul de Urbanism-Cultură-Societate, Institutul Național de Cercetare Științifică (INRS), Montréal, Québec, Canada
- Dr. Fernand HARVEY, Șeful catedrei de Cultură *Fernand-Dumont*, Institutul Național de Cercetare Științifică (INRS), Québec, Canada
- Dr. Patrick POIRIER, Coordonator Științific al Centrului de Cercetări Interuniversitare în Literatură și Cultură Quebecheză (CRILCQ), Universitatea din Montréal, Québec, Canada

TABULA GRATULATORIA

Les coordinateurs remercient en particulier les suivants collègues, du pays et de l'étranger, qui ont donné leur concours, avec générosité et professionnalisme, à l'organisation et au déroulement du Colloque scientifique international *Constructions identitaires. Réverbérations du modèle culturel français dans le contexte européen et universel*, tout comme à la constitution de cette série:

Professeur des universités, dr. hab. Elena PRUS, Institut des Recherches Philologiques et Interculturelles, Université Libre Internationale de Moldavie (ULIM), Chişinău

Professeur des universités Codrin Liviu CUȚITARU, Doyen de la Faculté des Lettres, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași

Professeur des universités Antonio PATRAȘ, Vice-doyen de la Faculté des Lettres, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași

Professeur des universités Anca Cristina COLIBABA, Coordonnateur de la Discipline de Langues Modernes et de Langue Roumaine comme Langue Étrangère, le Département de Médecine Préventive et Interdisciplinarité, – la Faculté de Médecine de l'Université de Médecine et Pharmacie *Grigore T. Popa*, Iași, Président Exécutif de la Fondation EuroEd, Iași, Roumanie, Vice-président de QUEST Roumanie

Professeur des universités Andreea LUPU, Directeur du Centre d'Études Multilinguistiques et Interculturelles (CSMI) dans le cadre de la Faculté des Lettres, Université *Spiru Haret*, Bucarest

Maître de conférences Valentina PRIȚCAN, Vice-recteur pour les Relations internationales, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți

Maître de conférences Ala SAINENCO, Doyen de la Faculté des Lettres, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți

Maître de conférences Ioan LIHACIU, Vice-doyen de la Faculté des Lettres, Université *Alexandru Ioan Cuza*, Iași

Maître de conférences Ana GHILAȘ, Université d'État de Moldavie, Faculté de Philologie, Chişinău

Dr. Robert LALIBERTÉ, Directeur Général de l'Association Internationale d'Études Québécoises (AIEQ), Québec, Canada

Maître de conférences Zinaida TĂRĂȚĂ, Université d'État *Alecu Russo*, Bălți

Chercheur, dr. Maia MOREL, le Centre d'Urbanisme-Culture-Société, l'Institut National de Recherche Scientifique (INRS), Montréal, Québec, Canada

Dr. Fernand HARVEY, Chef du Département de Culture *Fernand-Dumont*, l'Institut National de Recherche Scientifique (INRS), Québec, Canada

Dr. Patrick POIRIER, Coordonnateur Scientifique du Centre de Recherches Interuniversitaires dans la Littérature et la Culture Québécoise (CRILCQ), Université de Montréal, Québec, Canada

TABULA GRATULATORIA

The coordinators are especially grateful to the following colleagues, in the country and abroad, who have contributed, with generosity and professionalism, to organizing the International scientific Conference *Identity constructs. Echoes of the French cultural pattern in a European and universal context* and, also, to this series of volumes:

Professor Elena PRUS, PhD, Hab., The Institute for Philological and Intercultural Research, Free International University of Moldova (ULIM), Chişinău

Professor Codrin Liviu CUȚITARU, PhD, Dean of the Faculty of Letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi

Professor Antonio PATRAŞ, PhD, Vice-Dean of the Faculty of Letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi

Professor Anca Cristina COLIBABA, PhD, Coordinator of the Chair for Foreign Languages and Romanian as a Foreign Language, Department of Preventive Medicine and Interdisciplinarity, the Faculty of Medicine, *Grigore T. Popa* University of Medicine and Pharmacy of Iaşi, Executive President EuroEd Foundation, Iaşi, Romania, Vice President QUEST Romania

Professor Andreea LUPU, PhD, Head of the Centre for Intercultural and Multilinguistic Studies (CSMI), the Faculty of Letters, *Spiru Haret* University of Bucharest

Associate Professor Valentina PRIȚCAN, PhD, Deputy Rector for International Relations, *Alecu Russo* State University of Bălţi

Associate Professor Ala SAINECO, PhD, Dean of the Faculty of Letters, *Alecu Russo* State University of Bălţi

Associate Professor Ioan Lihaciu, PhD, Vice-Dean of the Faculty of Letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi

Associate Professor Ana GHILAŞ, PhD, State University of Moldova, Faculty of Philology, Chişinău

Robert LALIBERTÉ, PhD, Director General of the International Association of Québec Studies (AIEQ), Québec, Canada

Associate Professor Zinaida TĂRĂŢĂ, PhD, *Alecu Russo* State University of Bălţi

Maia MOREL, PhD, researcher, The Centre for Urbanism-Culture-Society, the National Institute for Scientific Research (INRS), Montréal, Québec, Canada

Fernand HARVEY, PhD, Head of *Fernand-Dumont* Culture Chair, the National Institute for Scientific Research (INRS), Montréal, Québec, Canada

Patrick POIRIER, PhD, Scientific Coordinator of the Interuniversity Research Centre on Quebec Literature and Culture (CRILCQ), University of Montréal, Quebec, Canada

Dedicăm acest volum maeștrilor noștri, Profesorilor

Constantin Ciopraga, Siloiu Berejan, Mihai Drăgan, Valentin Mândăcanu, Paul Miclău, George Platon, Mircea Mihalevschi, Theodora Cristea, Nicolae Corlăteanu, Irina Maurodin, Ilarion Matcovschi, Virgil Cuțitaru, Alexandru Andriescu, Ion Apetroaie, Mircea Ioniță, Ion Evtușenco, nobili cavaleri și ferenți promotori ai limbii, culturii și spiritului românesc.

De asemenea, colegilor noștri

*membrii Catedrei de Literatura Română și Universală, Facultatea de Filologie, Universitatea de Stat Alecu Russo din Bălți, de la începuturile ei și până în prezent,
membrii Catedrei de Limba Română pentru Studenții Străini din Facultatea de Litere, a Universității Alexandru Ioan Cuza din Iași, de la începuturile ei și până în prezent,
membrii Centrului de Studii Multilingvistice & Interculturale din cadrul Facultății de Litere, Universitatea Spiru Haret din București, de la începuturile ei și până în prezent,
membrii Catedrei Fernand-Dumont, Institutul Național de Cercetări Științifice din Montréal, de la începuturile ei și până în prezent,*

care au sprijinit cunoașterea limbii, culturii și civilizației românești în lume.

Nous dédions ce volume à nos maîtres, les Professeurs

Constantin Ciopraga, Siloiu Berejan, Mihai Drăgan, Valentin Mândăcanu, Paul Miclău, George Platon, Mircea Mihalevschi, Theodora Cristea, Nicolae Corlăteanu, Irina Maurodin, Ilarion Matcovschi, Virgil Cuțitaru, Alexandru Andriescu, Ion Apetroaie, Mircea Ioniță, Ion Evtușenco, des nobles chevaliers, promoteurs fervents de la langue, de la culture et de l'esprit roumain.

Nous dédions également ce volume à nos collègues

*membres du Département de Littérature Roumaine et Universelle, Faculté de Philologie, Université d'État Alecu Russo de Bălți, depuis ses débuts jusqu'à présent,
membres du Département de Langue Roumaine pour les Étudiants Étrangers de la Faculté des Lettres, Université Alexandru Ioan Cuza Iași, des ses débuts jusqu'à présent,
membres du Centre d'Études Multilinguistiques et Interculturelles de la Faculté des Lettres, Université Spiru Haret Bucarest, depuis ses débuts jusqu'à présent
membres du Département Fernand-Dumont, l'Institut National de Recherches Scientifiques de Montréal, depuis ses débuts jusqu'à présent,*

qui ont soutenu la connaissance de la langue, de la culture et de la civilisation roumaine dans le monde.

We dedicate this volume to our mentors, Professors

Constantin Ciopraga, Siloiu Berejan, Mihai Drăgan, Valentin Mândăcanu, Paul Miclău, George Platon, Mircea Mihalevschi, Theodora Cristea, Nicolae Corlăteanu, Irina Mavrodin, Ilarion Matcovschi, Virgil Cuțitaru, Alexandru Andriescu, Ion Apetroaie, Mircea Ioniță, Ion Evtuşenco, distinguished personalities and fervent promoters of the Romanian language, culture and spirit.

We also dedicate this volume to our colleagues

members of The Department of Romanian and Universal Literature, the Faculty of Philology, Alecu Russo State University of Bălți, since its beginning up to the present moment, members of The Department of Romanian Language for International Students, the Faculty of Letters, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, since its beginning up to the present moment,

members of The Centre of Multi-linguistic and Intercultural Studies, the Faculty of Letters, Spiru Haret University of Bucharest, since its beginning up to the present moment, members of Fernand-Dumont Chair, the National Institute for Scientific Research, Montréal, since its beginning up to the present moment,

who have supported the Romanian language, culture and civilization in the world.

ARGUMENT

MODELUL FRANCEZ: CONEXIUNI FORMATOARE

Fie supralicitată sau ridicată la rang de studiu serios, în primul rând de comparatism și de critica sursieră, fie total neglijată [...], problema influențelor se impune în stadiul unei culturi deschise spre alte culturi, ca și în cadrul intertextual european sau universal.

Mihai Cimpoi

Identificarea unor indicii ale energiilor modelatoare din spațiul cultural al Europei moderne reliefează, în mod incontestabil, ideea primatului modelului francez. Raporturile sale cu limbile și literaturile europene sau cu alte spații culturale implică acumularea, în timp, a unor experiențe diverse și complexe. Sursă atractivă pentru mai multe zone europene, estice sau chiar vestice, acest model a dinamizat energiile culturilor naționale, proiectându-se în cele mai diverse domenii: politică, învățământ, lingvistică, literatură, jurnalism, artă etc.

Disertabile, aceste idei au stat la originea Colocviului științific internațional *Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal*, organizat în perioada 19-20 aprilie 2013, prin concursul Catedrei de Literatură Română și Universală a Facultății de Litere, Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți. Conceptul forumului științific, axat pe schimbul de opinii asupra unor probleme din aria tematică propusă, angajând specialiști din domeniul literaturii, lingvisticii și jurnalismului, a fost susținut imediat de grupuri de cercetători-filologi afiliați Catedrelor de Limba Română pentru Studenți Străini, Jurnalism și Științe ale Comunicării din Facultatea de Litere a Universității *Alexandru Ioan Cuza* din Iași; Centrului de Studii Multiligvistice & Interculturale din cadrul Facultății de Litere Universitatea *Spiru Haret* din București; de asemenea din cadrul Catedrei *Fernand-Dumont* a Institutului Național de Cercetare Științifică din Montréal, Canada.

Plecând de la inițiativa Catedrei de Literatură Română și Universală a universității bălțene, ideea a fost "moșită" o vreme, fiind supusă interogațiilor interioare și exterioare, ce sugerau că, astăzi, când influența anglo-americană este tot mai expansivă, când unele voci susțin

cu fermitate că vremea finețurilor a trecut și că tăvălugul uniformizării globale înaintază invaziv și implacabil, un colocviu care ar valorifica impactul francofoniei poate părea oarecum desuet. Ideea universitarilor bălțeni a găsit însă, într-un mod surprinzător de plăcut, numeroși susținători, prin contribuția cărora colocviul, dar și prezenta serie a celor trei volume, au putut obține prestața academică necesară.

Printre primii au rezonat cu genericul colocviului colegii noștri, conf. univ. dr. Ludmila Braniște și asist. univ. drd. Gina Nimigean, membri ai Catedrei de Limba Română pentru Studenți Străini, Facultatea de Litere, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* din Iași. Ignorând distanța geografică, colegii de la Facultatea de Litere a Universității *Spiru Haret* din București, împreună cu cei de la Institutul Național de Cercetare Științifică din Montréal, ne-au demonstrat eficiența colaborării în virtutea unui fond comun de idei. Aducem mulțumiri cu acest prilej doamnei conf. univ. dr. Tamara Ceban, Decan al Facultății de Litere a Universității *Spiru Haret* din București, care a sprijinit, împreună cu echipa sa (prof. univ. dr. Andreea Vlădescu, lect. univ. dr. Denisa Drăgușin, lect. univ. dr. Oana Buzea, lect. univ. dr. Sebastian Chirimbu, lect. univ. dr. Valentina Bianchi, lect. univ. dr. Dan Sterian) organizarea colocviului, care și-a putut astfel contura ulterior o expresie concretă.

Totodată, organizatorii și-au formulat un set de obiective, vizând în special valorificarea și estimarea științifică a fenomenului și încurajarea abordărilor sintetice; evidențierea și investigarea modurilor de proiectare a limbii franceze în dinamica limbilor europene; evaluarea comparată a literaturilor europene pentru care a funcționat modelul cultural francez; identificarea și comentarea surselor franceze ale unor opere de referință din literatura universală; confruntarea, în plan diacronic și sincron, a diverselor modalități de reprezentare estetică a lumii în literaturile europene.

Colocviul a antrenat numeroși universitari, cercetători consacrați și doctoranzi din diverse centre academice, interesați de relevarea impactului modelului cultural francez. Comunicările au fost susținute în cadrul a trei secțiuni: *Literatura franceză în orizontul literar european și universal*; *Limba franceză și arhitectura limbilor europene*, *Jurnalismul francez și dinamica jurnalismului european*, menite să acopere o arie tematică edificatoare, reluată parțial și în constituirea prezentei serii. Colocviul și-a lărgit anvergura geografică prin formula video-conferință, prin intermedierea tehnică a Centrului de Reușită Universitară al Universității

de Stat *Alecu Ruso* din Bălți. Intervențiile participanților din Montréal și București s-au putut produce, astfel, în timp real.

Organizarea unei manifestări cu caracter științific reprezintă un act de responsabilitate și angajament epistemic, constituind, în același timp, o probă de vitalitate intelectuală și competitivitate academică. Discuția nemijlocită a specialiștilor facilitează aprecierea lucidă și obiectivă a rezultatelor activității de cercetare curentă, dedicată cunoașterii subiectelor culturale din spațiul unitar european, reprezentând în același timp una din modalitățile de evaluare periodică a patrimoniului lingvistic și cultural mondial. Contactul direct dintre cercetătorii din diferite instituții academice, facilitat prin asemenea manifestări științifice, reprezintă unul dintre cele mai eficiente mijloace de comunicare interculturală și de consolidare a dialogului interuman.

Nu trim convingerea că francofonia este în continuare importantă în lume inclusiv pentru a contrabalansa extensia cu previzibile tendințe dominante a limbii engleze și a “culturii americaniza[n]te”, păgubitor uniformizante, a globalizării – și pentru a menține dialogul intercultural și crearea unor noi elite.

Un posibil excurs la originile acestui fenomen ne relevă tradiții care își au începuturile în Evul Mediu, când, grație contactelor economice, politice și spirituale, sunt atestate primele confluente ale fenomenelor culturale europene cu cele franceze. Importante în sensul explicării conjuncturii istorice care a condus la propulsarea energetică a modelului cultural francez în arealul vechiului continent sunt disocierile lui Charles Drouhet, profesor universitar din interbelicul românesc. Luând în discuție circumstanțele în care s-a impus acest model, care, indiscutabil, a cunoscut o popularitate reală, istoricul literar și cercetătorul câmpului literaturii comparate recurge la o paralelă relevantă: “Așa cum s-au petrecut lucrurile în ultima perioadă a antichității, când lumea civilizată era una cu lumea romană, secolul al XVIII-lea este, cum se știe, epoca în care cultura franceză ajunge să fie o cultură europeană, în care Franța devine arbitru bunelor maniere ale Europei, iar limba franceză devine a doua limbă maternă a păturii culte. Această supremație a limbii franceze se extinde de asemenea în estul Europei. Limba franceză înlocuiește italiana ca limbă diplomatică, iar talmăcitorii de la Poarta Supremă au fost obligați de acum înainte să cunoască franceza pentru a se putea înțelege cu ambasadorii marilor puteri și pentru a redacta tratatele”. (Charles Drouhet, *Studii de literatură română și comparată*, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-

Buşulenga, ediție îngrijită, note, tabel bio-bibliografic și postfață de Silvia Burdea, Editura Eminescu, București, 1983, pp. 62-63)

Toate se întâmplă, explică autorul, în contextul diminuării factorului grecesc, prin retragerea sa din zonele culturii și ale științelor. Faptul a favorizat ofensiva elementelor culturale franceze, care se impuneau tot mai sigur pe diverse planuri, "întrucât, la sfârșitul secolului al XVII-lea, grecii renunțaseră la admirația totală pentru gloriosul, dar îndepărtatul trecut elen și se apropiiau prin intermediul culturii franceze de civilizația europeană". (*Ibidem*) Ca urmare a acestui fenomen, relațiile limbilor de origine latină cu limba franceză le-a asigurat acestora un substanțial fond neologic, furnizându-li-se, astfel, concomitent, paradigme expresive noi, modelându-li-se și modernizându-li-se, în ultimă instanță, ființa. Limba franceză a avut un rol determinant și în dinamica limbii române. Acest gen de influențe s-a extins, la un alt nivel, și în spațiul anglo-saxon ori în cel slav. Abordarea complexă a acestor realizări implică un șir de probleme care se pot constitui în obiect de studiu nu doar pentru romaniști.

La începutul secolului al XIX-lea, evoluând rapid sub semnul numeroaselor traduceri, și tânăra literatură română cultă vine să se includă în sfera de gravitație a elementului francez, localizat în poezie, proză și, după 1840, în dramaturgie. Abia constituit, mediul literar din Moldova și Muntenia - explică Paul Cornea - se orienează predominant spre iluminiștii și preromanticii Voltaire, Florian, Marmontel, Paul de Kock. Însă, odată cu avansarea romantismului, îi preferă pe Lamartine, Chateaubriand, Dumas-père, George Sand, Eugène Sue, Victor Hugo. (*Cf. Paul Cornea, De la Alecsandrescu la Eminescu, Editura pentru literatură, București, 1966, pp. 57-58*)

De pe o poziție dezavantată, Alecu Russo sesizează fenomenul general al aderării boierimii capitalei moldave la limba franceză. De asemenea, observă nemulțumit ofensiva literaturii de pe meleagurile galice în mediul aristocratic ieșean: "Boierii cei mai de sus au dat limbii franțuzești stăpânire în saloane și în corespondențele intime; de graiul moldovenesc se slujesc la tribunale și cu oamenii lor; iar greceasca o vorbesc numai acei care nu pricep nici franțuzește, nici moldovenește. După pilda damelor elegante și *fashionabile* boierimea de a doua mână nu vorbește decât de Balzac și Souliè, de Lamartine și Hugo, de Kock și Dumas; mai ales pe Paul de Kock îl adoră! Pășind pe urmele boierimii de al doilea rang, boierii de treapta a treia, a patra, a cincina *etc.* (căci nu știu

bine câte spițe sânt la scara boierimii), n-au ajuns decât la clasici, așa încât o să auziți în Iași pe toată lumea vorbind franțuzește fără să-nțelegi un cuvânt”. (Alec Russo, *Opere*, ediție îngrijită de Eim Levit, Chișinău, Literatura Artistică, 1989, p. 231) În pofida atitudinii refractare a autorului său, schița *Iașii și locuitorii lui în 1840* – în care Russo arată tot acest complex de fenomene – devine, prin consemnare, un semnificativ document din evoluția societății românești a epocii sale, intrată, ineluctabil, în vârtejul prepașoptist al transformărilor europene cvasi-globale.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, în majoritatea literaturilor europene, poezia modernă avansează grație simbolismului francez, denumit astfel și definit de poetul Jean Moréas în articolul-manifest *Le symbolisme* (1886). Principiile noului concept liric, promovate energic de Paul Verlaine, Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Francis Jammes ș. a., au fost adoptate și cultivate la scurt timp de poeți din Anglia, Germania, Spania, Italia. Curentul a cunoscut ulterior o extindere impresionantă, incluzând și literaturi din centrul și sud-estul continentului, generând școli naționale în Polonia, Ungaria, România.

Simbolismul românesc se lansează, cum bine se știe, datorită atașamentului pentru noua ideologie literară, manifestat de poetul Alexandru Macedonski, “receptiv și față de atitudinile conceptuale ale parnasienilor, cu predilecția lor pentru încorporarea poetică a valorilor plastice, în defavoarea (chiar dacă nemărturisită) a celor muzicale”. (Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 185) În aceeași ordine de idei, Matei Călinescu subliniază rolul determinant al poetului-teoretician la propulsarea, în spațiul liricii românești, a celui mai în vogă concept liric de la sfârșitul secolului al XIX-lea, simbolismul: “La curent cu dezbaterile literare din Franța contemporană, poet de limbă franceză el însuși (colaborator la revista simbolistă *La Wallonie*, care apărea la Liège sub conducerea lui Albert Mockel), Macedonski, fără a-și renega vreodată marii idoli romantici, ba chiar *apărându-le memoria* cu patos – cum s-a întâmplat cu Musset –, este cel dintâi care recomandă cititorului român de poezie pe marii precursori și pe reprezentanții propriu-ziși ai simbolismului. Pe Baudelaire, Mallarmé, Joséphin Péladan, Moréas...”. (*Ibidem*)

Insolită în contextul unei epoci în care se mai resimțea încă spiritul romantismului, lirica lui Mallarmé a avut un impact real asupra poeziei române de la începutul secolului XX. Modernismul românesc îi

datorează poetului francez încifrarea la extremă limită, sugestivitatea. După Hugo Friedrich, o formulă a poeziei lui Mallarmé include “absența unei lirici de sentiment și de inspirație; fantezie dirijată de intelect; anularea realității și a ordinilor normale, atât logice, cât și afective; operarea cu forțele impulsionale ale limbajului; sugestivitate în loc de inteligibilitate; conștiința de a aparține unei perioade crepusculare a culturii; atitudine dublă față de modernitate; ruptura cu tradiția umanistă și creștină; însingurare conștientă de distincția ei; echivalarea poeziei cu reflecția asupra poeziei, în aceasta predominând categoriile negative”. (Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 98-99)

Ulterior, în prima jumătate a secolului XX, infuzia de cultură franceză în spațiul european a mobilizat și dinamizat forțele intelectuale naționale din majoritatea țărilor europene. Fenomenul a condus la consolidarea, în aceste zone, a unor viguroase concepte literare: conceptul *esteticii urâtului*, inițiat în lirică de Charles Baudelaire; conceptul *proustian* al memoriei involuntare, în flux, cultivat cu pasiune de romancierii importanți, inclusiv de românul Camil Petrescu. Opera lui Marcel Proust, tradusă în multe limbi, i-a asigurat reputația în lume, iar metoda sa a exercitat o puternică influență în proza secolului XX. Aprofundate și nuanțate, raporturile culturii franceze cu culturile europene în ansamblu îmbracă, de-a lungul secolului XX, manifestări multiple, benefice tuturor părților. Menționăm, în context, impactul asupra uneia dintre cele mai influente paradigme teoretice – *structuralismul*, construite pe modelul lingvisticii lui Ferdinand de Saussure și diseminat în literatură prin ideile unor Roland Barthes, Gérard Genette, Jean Starobinski etc.

Dincolo de rolul formativ, modelul francez a oferit spațiilor lingvistice și literare naționale soluții și sugestii pentru rezolvarea problemelor identitare. Așa cum limba reflectă mentalul unui popor, iar literatura formează atitudini și comportamente, studiul acestui gen de confluente conduce la înțelegerea și dezbateră ideilor, la familiarizarea cu evoluția gândirii și a valorilor.

Subiectul înregistrează, însă, și interpretări, într-un sens, refractare. În literatura română, opiniile lui Benjamin Fundoianu, cunoscut prin atașamentul său, exagerat pe unele segmente, pentru spiritualitatea franceză, ilustrează atitudinea sa de frondă în raport cu spiritul creativ românesc. În prefața la volumul *Imagini și cărți din Franța* (1921), scriitorul

aducea acuze grave literaturii autohtone, care, până la acel moment, nu-și demonstrase nici capacitatea, nici voința de a converti achizițiile străine la propriile valori. Atenționând asupra unui complex mai vechi, tânărul eseist animat de idei radicale, decide să aplice "o lecție" dură intelectualilor români din epoca interbelică, arătându-le un adevăr incomod, o problemă formulată, poate, prea drastic: "Dacă literatura noastră a fost un continuu parazitism, vina n-o poate culege cultura Franței, ci neputința noastră de a asimila - mai mult: lipsa talentelor remarcabile, capabile să facă dintr-o nutriție străină ceva ordinar și propriu". (Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 6) Autorul *Priveliști*-lor acceptă existența unui *fond francez* al literaturii române dar, într-o formulă extremă, categorică, acuză că, în raport cu literatura Franței, cea română "a fost un simplu parazitism". (*Ibidem*)

O altă afirmație a sa avansează ideea că spațiul nostru cultural a rezultat în exclusivitate din cel francez și a rămas dependent de acesta: "Cultura noastră a evoluat, și-a desenat o figură și o stare, a devenit o colonie - o colonie a culturii franțuzești". (*Ibidem*) Prin tânărul Fundoianu se absolutizează rolul modelului francez în edificarea culturii române, minimalizându-se în final aportul intelectualilor autohtoni la progresul spiritului național. În același timp, contrar afirmațiilor de mai sus, criticul își va declara, fără rezerve, asentimentul pentru opera congenerilor săi - George Bacovia, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Călugăru, Dimitrie Anghel. Se știe câtă admirație nutrea pentru poezia lui Tudor Arghezi, pe care, în ierarhia valorică personală, îl va alătura lui Mihai Eminescu. Stabilizat în Franța, Fundoianu va continua să colaboreze la revistele *Integral* (din a cărei redacție pariziană făcea parte) și *Unu*, editată de Sașa Pană, va transpune în franceză versuri din creația poezilor români Tudor Arghezi, Ion Vinea, Adrian Maniu, Ion Minulescu, George Bacovia, Al. Philippide, Ilarie Voronca.

În virtutea dimensionării propriei identități culturale, raportarea la *Celălalt* ne definește poziția în lume, dar și ne reliefează nouă, românilor, impactul pe care l-au avut asupra ființei noastre culturale modelele directe, între care se prenumără, cu un relief distinct, cel francez. Recunoașterea rolului determinant al limbii și culturii franceze în contextul ideii de modernizare a spațiului spiritual românesc a devenit, în prezent, aproape un truism. Mai mult decât atât, în ultimul timp, unele voci se pronunță împotriva vehiculării, la infinit, a acestei aserțiuni, mai întâi din

considerentul că, în cazul românilor, ar favoriza aplatizarea capacității noastre volitive și ar promova complexul de inferioritate; apoi din acela că “Francezii înșiși privesc iradierea modelatoare a propriei lor culturi, la care fac aluzie adesea românii, ca pe un fapt ce ține de acum de istorie. Deci de trecut. Și se deschid curajos către o nouă etapă de civilizație, în care se confruntă cu globalismul și se adaptează activ și reactiv la el, fără a-și uita sau minimiza propria istorie, dar și fără a o invoca ca pe un fetiș glorios care i-ar scuti de efort și de evoluție”. (Magda Cârneli, *Francofonia și mândria*: <http://www.revista22.ro/>, consultat la 18. 06. 2014)

Trăim într-o lume dialogică, unde modelele, active sau latente, determină configurațiile construcțiilor identitare, implicit ale celor de natură intelectuală. Este, practic, imposibilă elucidarea, în limitele unui colocviu științific, a spectrului de probleme avansat de acest subiect complex, reunind sub arcada-i o multitudine de priveliști exegetice. Excluzând atitudinea mitizantă în raport cu modelul cultural francez, putem afirma cu certitudine că spiritul impus de el, deopotrivă cu cel elen sau roman, rămâne immanent peisajului cultural european și celui universal, servind coerenței formelor și esențelor acestora. Cele trei volume de exegeză științifică reunite în seria *Construcții identitare. Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal* constituie mărturii semnificative.

Aflat la prima sa ediție, colocviul inaugurează, sperăm, o frumoasă tradiție, care să reverbereze de acum încolo, înscriindu-se într-o continuitate necesară. Comunicările susținute cu prilejul colocviului vor putea ajunge la publicul interesat prin intermediul acestor volume, care s-au amplificat în timp prin alte noi contribuții, ce, în mod direct sau indirect reflectă impactul modelelor directe. Intenția noastră a fost să oferim spațiu de expunere tuturor celor sensibilizați de problematica propusă. Prin prezenta apariție editorială promovăm abordarea interdisciplinară a unor teme aflate la hotarele lingvisticii cu literatura și dincolo de acestea, prin prisma mai multor puncte de vedere, care pun în evidență varii concepții din varii contexte naționale, multilingve și internaționale. Structurată în trei volume: *Literatură, Literatură & Studii culturale; Lingvistică & Didactică*, seria se dorește a fi un mijloc de contact cultural, de dialog intelectual, deschis și altor idei, nu neapărat convergente. Volumele au putut obține un caracter coerent grație acribiei coordonatorilor: Oana-Maria Petrovici & Gina Nimigean (vol. 1), Diana Vrabie & Maria Abramciuc (vol. 2), Ludmila Braniște (vol. 3) și a editorilor

științifici: Claudia Elena Dinu & Elena Mihaela Andrei (vol. 1), Gina Nimigean & Ludmila Braniște (vol. 2) și, respectiv, Iolanda Sterpu & Mariana-Diana Câșlaru (vol. 3).

Comitetul științific al Colocviului ține să-și exprime gratitudinea față de cercetătorii Constantin Pricop, Pierre Morel, Ana Bantouș, Ludmila Braniște, Diana Vrabie, Maria Abramciuc, Gina Nimigean, Tamara Ceban, Monica Frunză, Emilia Bondrea, Laura Ciubotărașu-Pricop, Oana-Maria Petrovici, Ana Ghilaș, Maia Morel, Fernand Harvey, Patrick Poirier, Claudia Elena Dinu, Andreea Lupu, Valeriu Marinescu, Adina Chirimbu, Mihaela Chapelan, Denisa Drăgușin, Oana Buzea, care s-au implicat cu abnegație la realizarea prezentei serii. Coordonatorii își exprimă aprecierea și recunoștința față de tânăra pictoriță Daniela Vrabie, elevă a clasei a VIII-a a Liceului teoretic *Mihai Eminescu* de la Bălți, absolventă a Școlii de Arte Plastice, care ne-a oferit, cu toată deschiderea, imaginile inserate în cele trei volume, care au adăugat un plus de sensibilitate opurilor academice.

Comitetul științific al Colocviului ține, de asemenea, să mulțumească tuturor participanților și autorilor implicați, iar în viitor speră să dinamizeze colaborarea prin noi întâlniri cel puțin la fel de fructuoase, în cadrul altor ediții ale colocviului, menite să asigure continuitate unei frumoase experiențe academice.

Coordonatorii

ARGUMENT

MODÈLE FRANÇAIS: CONNEXIONS FORMATRICES

Le problème des influences s'impose dans l'étude d'une culture ouverte vers les autres cultures, tout comme dans le cadre intertextuel européen ou universel, étant – soit surenchéri ou considéré une étude sérieuse, surtout par le comparatisme et la critique soursière, – soit totalement négligé [...].

Mihai Cimpoi

L'identification de certains indices des énergies modélatrices de l'espace culturel de l'Europe moderne fait ressortir, d'une manière incontestable, l'idée prioritaire du modèle français. Ses rapports avec les langues et les littératures européennes ou avec les autres espaces culturels impliquent l'accumulation, à travers le temps, de certaines expériences qui sont différentes et complexes. Source attrayante pour plusieurs zones européennes, qu'elles soient de l'est ou même de l'ouest, ce modèle a stimulé les énergies des cultures nationales, se projetant dans les domaines les plus diversifiés: la politique, l'enseignement, la linguistique, la littérature, le journalisme, l'art, etc.

Ces idées ont été à la base du Colloque scientifique international *Réverbérations du modèle culturel français en contexte européen et universel*, organisé le 19-20 avril 2013, par le concours du Département de Littérature Roumaine et Universelle de la Faculté des Lettres de l'Université d'État *Alecu Russo* de Bălți.

Le concept de forum scientifique, axé sur l'échange des opinions sur certains problèmes de l'aire thématique proposée, avec la participation des spécialistes du domaine de la littérature, de la linguistique et du journalisme, a été soutenu par des groupes de chercheurs en philologie, affiliés aux Départements de Langue Roumaine pour les Étudiants Étrangers, Journalisme et Sciences de la Communication de la Faculté des Lettres de l'Université *Alexandru Ioan Cuza* de Iași; le Centre d'Études Multilinguistiques et Interculturels de la Faculté des Lettres de l'Université *Spiru Haret*, Bucarest; le Département *Fernand-Dumont* de l'Institut National de Recherche Scientifique de Montréal, Canada.

Partant de l'initiative du Département de Littérature Roumaine et Universelle de l'Université de Bălți, l'idée a été "travaillée" une période, car elle a été soumise aux interrogations intérieures et extérieures, qui suggéraient qu'à présent, quand l'influence anglo-américaine est devenue plus expansive et certaines voix soutiennent fortement que le temps doux a passé et le rouleau de l'uniformisation globale avance d'une manière invasive et implacable, un tel colloque va mettre en valeur l'impact de la francophonie qui, probablement, va s'avérer plus ou moins désuet.

Mais l'idée des enseignants de l'Université de Bălți a trouvé, d'une manière surprenante, beaucoup de souteneurs, qui, par leur participation, le colloque et la série de ces trois volumes, ont pu obtenir la prestance académique souhaitée.

Parmi les premiers participants qui ont raisonné avec le générique du colloque, les collègues, Ludmila Braniște, maître de conférence et Gina Nimigean, assistant universitaire, toutes les deux, membres du Département de Langue Roumaine pour les Étudiants Étrangers à la Faculté des Lettres de l'Université *Alexandru Ioan Cuza* de Iași.

Ignorant la distance géographique, les collègues de la Faculté des Lettres de l'Université *Spiru Haret* et ceux de l'Institut National de Recherche Scientifique de Montréal ont fait preuve d'une collaboration efficace en vertu d'un fond commun d'idées. Nous remercions Mme Tamara Ceban, maître de conférences, doyenne de la Faculté des Lettres de l'Université *Spiru Haret* de Bucarest qui a soutenu, avec son équipe de professeurs (professeur - Andreea Vlădescu, chargé de cours - Denisa Drăgușin, chargé de cours - Oana Buzea, chargé de cours - Sebastian Chirimbu, chargé de cours - Valentina Bianchi, chargé de cours - Dan Sterian), l'organisation du colloque, ainsi, on a pu tracer ultérieurement une expression concrète.

En même temps, les organisateurs ont formulé des objectifs visant en particulier la mise en valeur et l'estimation scientifique du phénomène, mais aussi le soutien des approches à caractère synthétiques; la distinction et l'investigation des modes de projection de la langue française dans la dynamique des langues européennes; l'évaluation comparative des littératures européennes pour laquelle a fonctionné le modèle culturel français; l'identification et le commentaire des sources françaises de certaines oeuvres de références de la littérature universelle; la confrontation, en plan diachronique et synchronique de différentes

modalités de représentation esthétique du monde dans les littératures européennes.

Le colloque a attiré beaucoup d'enseignants universitaires, des chercheurs consacrés, ainsi que beaucoup de candidats au doctorat de divers centres académiques, intéressés par la mise en évidence de l'impact du modèle culturel français. Les communications ont été soutenues au sein de ses trois sections: *Littérature française dans la perspective littéraire européenne et universelle*; *Langue française et architecture des langues européennes*; *Journalisme français et dynamique du journalisme européen*, censées englober une aire thématique assez riche, reprise partiellement dans la constitution de la présente série aussi.

Le Colloque a élargi son aire géographique en usant du système de la vidéo-conférence mis en place par le Centre de la Réussite universitaire de l'Université d'État *Alecu Russo* de Bălți. Les interventions des participants de Montréal et de Bucarest ont ainsi pu être présentées en temps réel.

L'organisation d'une manifestation ayant un caractère scientifique constitue une grande responsabilité et un engagement épistémique qui représente en même temps une épreuve de vitalité intellectuelle et de compétitivité académique. La discussion directe des spécialistes facilite l'appréciation lucide et objective des résultats de l'activité de recherche courante, dédiée à la connaissance des sujets culturels de l'espace unitaire européen qui représente en même temps une des modalités d'évaluation périodique du patrimoine linguistique et culturel mondial. Le contact direct entre les chercheurs de différentes institutions académiques, étant possible par de telles manifestations scientifiques, représente l'un des moyens efficaces de communication interculturelle et de consolidation du dialogue interhumain.

Nous sommes convaincus que la francophonie reste importante dans le monde tout d'abord pour contrebalancer l'*extension* – avec des tendances dominatrices prévisibles – de la langue anglaise et de l'uniformisante "culture américaine" de la globalisation – et aussi pour maintenir le dialogue interculturel et pour créer de nouvelles élites.

Une possible digression à l'origine de ce phénomène, nous révèlent les traditions qui ont leur début au Moyen Âge, quand, grâce aux contacts économiques, politiques et spirituels, ont été attestés les premières convergences des phénomènes culturels européens avec ceux français. Importantes sont les dissociations de Charles Drouhet, professeur

universitaire d'entre-deux-guerres, dans le sens de l'explication de la conjoncture historique qui a conduit à la propulsion énergétique du modèle culturel français dans l'aréal de l'ancien continent. En discutant les circonstances dans lesquelles s'est imposé ce modèle, qui, évidemment a connu une réelle popularité, l'historien littéraire et chercheur dans le domaine de la littérature comparée recourt à un parallèle important: "Ainsi que les choses se sont déroulées pendant la dernière période de l'antiquité, quand le monde civilisé était comme le monde romain, le XVIII^{ème} siècle est, comme on le sait, l'époque où la culture française devient une culture européenne dans laquelle la France est l'arbitre du code des bonnes manières de l'Europe, et la langue française devient la deuxième langue maternelle de la couche cultivée. Cette primauté de la langue française donne de l'extension à l'Europe de l'est aussi. La langue française remplace la langue italienne comme langue de la diplomatie et les traducteurs de la Porte Suprême ont été obligés de connaître désormais le français pour pouvoir s'entendre avec les ambassadeurs des grands pouvoirs et pour rédiger les traités". (Charles Drouhet, *Studii de literatură română și comparată*, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, ediție îngrijită, note, tabel bio-bibliografic și postfață de Silvia Burdea, Editura Eminescu, București, 1983, pp. 62-63)

Tout cela est arrivé, explique l'auteur, suite à la diminution du facteur grec, conséquence de sa retraite des zones des cultures et des sciences. Ce phénomène a favorisé l'offensive des éléments culturels français, qui s'imposaient incontestablement sur divers plans, "car, à la fin du XVII^{ème} siècle, les Grecs avaient renoncé à l'admiration totale pour leur glorieux mais éloigné passé, et ils s'approchaient, par l'intermédiaire de la culture française, de la civilisation européenne". (*Ibidem*) Suite à ce phénomène, les relations des langues d'origine latine avec la langue française ont assuré un fond néologique substantiel, en fournissant en même temps, des paradigmes expressifs nouveaux, en modelant et modernisant en dernière instance, l'être. La langue française a eu un rôle primordial dans la dynamique de la langue roumaine aussi. Ce genre d'influence, s'est développé aussi dans l'espace anglo-saxon ou dans celui slave, à un autre niveau. L'approche complexe de ces réalisations implique une série de problèmes qui peuvent devenir un sujet de recherche pour beaucoup de personnes.

Au début du XIX^{ème} siècle, évoluant sous l'influence de nombreuses traductions, la jeune littérature roumaine culte vient aussi se

joindre dans la sphère de gravitation de l'élément français, localisé dans la poésie, dans la prose et, après 1840, dans la dramaturgie. À peine esquissé, le milieu littéraire de Moldavie et de Munténie – explique Paul Cornea – s'oriente surtout vers les illuministes et les préromantiques Voltaire, Florian, Marmontel, Paul de Kock. Mais au fur et à mesure que le romantisme se développe, ce milieu littéraire semble préférer Lamartine, Chateaubriand, Dumas-père, George Sand, Eugène Sue, Victor Hugo. (Cf. Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Editura pentru literatură, București, 1966, pp. 57-58)

En se plaçant dans une position contraire, de nette désapprobation, Alecu Russo saisit le phénomène général d'adhésion à la langue française des boyards de la capitale moldave. Toujours mécontent, il observe également l'offensive de la littérature des terres galliques dans le milieu aristocratique de Iași: "Les boyards les plus importants ont introduit la langue française dans les salons et dans les correspondances intimes; ils emploient le parler moldave dans les tribunaux tandis que le grec devient la langue de ceux qui ne comprennent ni le français, ni le parler moldave. Selon les dames les plus élégantes et *fashionabile*, les boyards du deuxième rang ne parlent que de Balzac et Souliè, de Lamartine et Hugo, de Kock et Dumas; et surtout de Paul de Kock qu'ils adorent! En imitant ceux-ci, les boyards de troisième, de quatrième et de cinquième rang (car on ne sait pas exactement leur hiérarchie) élargissent à Iași le groupe des parleurs de cette langue, souvent difficile à comprendre à cause des classiques français auxquels ils se rapportent encore d'une certaine manière". (Alecu Russo, *Opere*, édition îngrijită de Eim Levit, Chișinău, Literatura Artistică, 1989, p. 231) Malgré l'attitude réfractaire de son auteur, le récit *Iașii și locuitorii lui în 1840 (Iassy et ses habitants en 1840)* – dans lequel Russo présente tous ces phénomènes – devient sous son observation, un document significatif concernant l'évolution de la société roumaine de son époque, entrée inéluctablement dans le tourbillon des événements européens quasi-globaux qui ont précédé l'année 1848.

À la fin du XIX^{ème} siècle, dans la plupart des littératures européennes, la poésie moderne avance grâce au symbolisme français, défini et nommé ainsi par le poète Jean Moréas dans l'article-manifeste *Le symbolisme* (1886). Les principes du nouveau concept lyrique, développés et véhiculés d'une manière énergique par Paul Verlaine, Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Francis Jammes ont été adoptés et cultivés rapidement par les poètes anglais, allemands, espagnols, italiens. Ce

courant littéraire a connu ultérieurement un important épanouissement, incluant aussi certaines littératures du centre et du Sud-Est du continent, en générant de vraies écoles nationales en Pologne, en Hongrie, en Roumanie.

Le symbolisme roumain apparaît, on le sait, grâce à l'attachement envers la nouvelle idéologie littéraire, manifestée par le poète Alexandru Macedonski, "réceptif aussi aux attitudes conceptuelles des parnassiens insistant sur l'affirmation des valeurs plastiques, en défaveur (même si non avouée) de celles musicales". (Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă*, ediția a treia, Paralela 45, Pitești, 2002, p. 185) En continuant, Matei Călinescu souligne le rôle déterminant du poète-théoricien dans l'affirmation, dans l'espace de la lyrique roumaine, du concept lyrique le plus en vogue à la fin du XIX^{ème} siècle, le symbolisme: "Toujours au courant avec les débats littéraires de la France contemporaine, lui-même poète de langue française (collaborateur de la revue symboliste *La Wallonie*, qui paraissait à Liège sous la direction d'Albert Mockel), Macedonski, sans jamais renier les grands idoles romantiques, mais, au contraire, en *défendant emphatiquement leur mémoire* – comme il l'avait fait avec Musset –, est le premier littéraire à avoir recommandé aux lecteurs roumains les grands précurseurs et les représentants proprement dits du symbolisme. Baudelaire, Mallarmé, Joséphin Péladan, Moréas...". (*Ibidem*)

Insolite dans le contexte d'une époque dans laquelle on ressentait encore l'esprit romantique, la lyrique de Mallarmé a eu un impact réel sur la poésie roumaine du début du XX^{ème} siècle. Le modernisme roumain doit au poète français son hermétisme extrême, la force de la suggestion. Selon Hugo Friedrich, une formule de la poétique de Mallarmé inclut "l'absence d'une lyrique de sentiment et d'inspiration, fantaisie dominée par l'intellect, l'annulation de la réalité et de l'ordre normal, à la fois logique et affectif, l'opération avec les forces d'impulsion du langage; la suggestion au lieu l'intelligibilité, la conscience d'appartenir à une période crépusculaire de la culture; une attitude double envers la modernité; la rupture avec la tradition humaniste et chrétienne, une solitude consciente de sa distinction; l'équivalence de la poésie avec la réflexion sur la poésie, dans cette dernière prédominant les catégories négatives". (Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 98-99)

Ensuite, pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, l'infusion de culture française de l'espace européen a mobilisé et dynamisé les forces intellectuelles nationales de la majorité des pays européens. Le phénomène a abouti à la consolidation, dans ces zones-là, de forts concepts littéraires: le concept de *l'esthétique de la laideur* introduit dans la lyrique par Charles Baudelaire; le concept *proustien* de la mémoire involontaire, en flux, développé avec beaucoup d'intérêt par des romanciers importants, y compris le roumain Camil Petrescu. L'œuvre littéraire de Marcel Proust, traduite en plusieurs langues, lui a assuré une renommée partout dans le monde, sa méthode littéraire influençant la prose du XX^{ème} siècle.

Approfondis et nuancés, les rapports avec les cultures européennes dans leur ensemble, revet, au cours du XX^{ème} siècle, de multiples formes, bénéfiques à tous. Il est à remarquer, dans ce contexte, l'impact sur l'un des paradigmes théoriques les plus influents - le *structuralisme*, construit selon le modèle de la linguistique de Ferdinand de Saussure et disséminé dans la littérature à travers les idées de Roland Barthes, Gérard Genette, Jean Starobinski, etc.

Au-delà de son rôle formatif, le modèle français a offert aux différents espaces linguistiques et littéraires nationaux des solutions pour résoudre leurs problèmes identitaires. Tout comme la langue reflète le mental d'un peuple et la littérature crée des attitudes et des comportements, l'étude de ce genre de confluences favorise la compréhension et le débat d'idées, la familiarisation avec l'évolution de la pensée et des valeurs.

Mais d'un certain point de vue, ce sujet donne aussi naissance à des interprétations réfractaires. Dans la littérature roumaine, les opinions de Benjamin Fundoianu, connu pour son attachement, souvent exagéré, envers la spiritualité française, illustre son attitude frondeuse par rapport à l'esprit créatif roumain. Dans la préface du volume *Imagini și cărți din Franța* (1921)/*Images et livres de France* (1921), l'écrivain lançait de graves accusations à la littérature autochtone, qui, jusqu'à ce moment-là, n'avait démontré ni sa capacité, ni sa volonté de convertir les acquisitions étrangères en rapport avec ses propres valeurs. En attirant l'attention sur un complexe encore plus vieux, le jeune essayiste animé par des idées radicales, décide de donner "une leçon" dure aux intellectuels roumains de l'entre-deux-guerres, en leur montrant une vérité incommode, un problème formulé, peut-être, d'une manière trop dure: "Si notre littérature a fait preuve d'un parasitisme continu, alors ce n'est pas à cause de la

France, la faute nous appartient en totalité et consiste dans notre incapacité d'assimiler – et pour aller plus loin – d'imposer des talents remarquables, capables de faire d'une nutrition étrangère quelque chose d'ordinaire et de particulier". (Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 6) L'auteur des *Priveliști/Regards* accèpte l'existence d'un *fonds français* de la littérature roumaine mais, employant une formule catégorique, même extrême, accuse que, par rapport à la littérature de France, celle roumaine "n'a été qu'un simple parasitisme". (*Ibidem*)

Une autre idée véhiculée, qui lui appartient aussi, affirme que notre espace culturel a résulté exclusivement de celui français, tout en restant dépendant de celui-ci: "Notre culture a évolué, a dessiné sa figure et son état, devenant une colonie – une colonie de la culture française ". (*Ibidem*) Avec le jeune Fundoianu on absolutise le rôle du modèle français à l'édification de la culture roumaine, en minimisant ainsi l'apport des intellectuels autochtones pour le progrès de l'esprit national. En même temps, et en désaccord avec ses propres affirmations, le critique affirmera sans réserves, son admiration pour l'œuvre littéraire des écrivains tels George Bacovia, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Călugăru, Dimitrie Anghel. On sait d'ailleurs qu'il aimait la poésie de Tudor Arghezi, qui, selon sa hiérarchie personnelle devenait même l'égal de Mihai Eminescu. Etabli en France, Fundoianu continuera à écrire dans les revues *Integral* (il a fait partie du comité parisien de rédaction de cette revue) et *Unu*, éditée par Sașa Pană, il traduira également en français les vers des poètes roumains tels Tudor Arghezi, Ion Vinea, Adrian Maniu, Ion Minulescu, George Bacovia, Al. Philippide, Ilarie Voronca.

En vertu de l'affirmation d'une identité culturelle propre, se rapporter à l'*Autre* définit d'une part notre position dans le monde, mais, d'autre part, cela démontre l'empreinte laissée par certains modèles directeurs dans notre espace culturel, en soulignant le rôle fondamental du modèle français. Reconnaître le rôle déterminant de la langue et de la culture françaises dans le contexte d'émancipation de l'espace spirituel roumain est devenu, à présent, presque un truisme. En plus de cela, le dernier temps, certaines voix se prononcent contre la véhiculation à l'infini, de cette assertion, d'abord, parce que, dans le cas des Roumains, cette situation favoriserait l'annulation de notre faculté volitive et promouvrait un complexe d'infériorité, ensuite, parce que "les Français mêmes regardent l'irradiation modélatrice de leur propre culture, à

laquelle font souvent référence les Roumains, comme un fait qui tient déjà à l'histoire. Donc, c'est quelque chose du passé. Ils entrent courageusement dans une nouvelle étape de la civilisation tout en essayant de faire face au processus de globalisation, en s'y adaptant d'une manière active et réactive à la fois, sans oublier et minimiser leur histoire, mais sans tout aussi l'invoquer en tant que fétiche – obstacle de leur évolution". (Magda Cârneci, *Francofonia și mândria*: <http://www.revista22.ro/>, consulté le 18. 06. 2014)

Nous vivons dans un monde dialogique où les modèles actifs ou latents déterminent les configurations des constructions identitaires, y compris celles de nature intellectuelle. C'est pratiquement impossible d'élucider, dans les limites d'un colloque scientifique, le spectre des problèmes que suppose ce sujet complexe, réunissant sous son arcade une multitude de chaînes exégétiques. En excluant l'attitude mythisante en rapport avec le modèle culturel français, on peut affirmer avec certitude que l'esprit qu'il a imposé, à côté de ceux hellénique et romain, reste immanent au paysage culturel européen et à celui universel, assurant la cohérence de leurs formes et essences. Les trois volumes d'exégèse scientifique réunis dans la série *Constructions identitaires. Réverbérations du modèle culturel français dans le contexte européen et universel* constituent des exemples significatifs.

La première édition du colloque inaugure, on l'espère, une belle tradition qui réverbère dorénavant, tout en créant les prémisses d'une continuité nécessaire. Les communications soutenues à l'occasion du colloque seront accessibles au public intéressé par l'intermédiaire de ces volumes, auxquels viennent s'ajouter d'autres contributions, qui, d'une manière directe ou indirecte reflètent l'impact des modèles directeurs. Notre intention a été d'offrir un espace d'expression à tous ceux sensibilisés à la problématique proposée.

Par cet événement éditorial, on promeut une vision interdisciplinaire de certains thèmes placés à la frontière de la linguistique et de la littérature et même au-delà de cette zone, par l'intermédiaire de plusieurs points de vue, qui mettent en évidence des conceptions de différents contextes nationaux, multilingues et internationaux. Structuré en trois volumes: *Littérature; Littérature et études culturelles; Linguistique et Didactique*, on se propose par cette série de créer un milieu de contact culturel, de dialogue intellectuel, ouvert aussi aux autres idées, pas nécessairement convergentes. Les volumes font preuve de cohérence grâce

à l'acribie des coordinateurs: Oana-Maria Petrovici et Gina Nimigean (vol. 1), Diana Vrabie et Maria Abramciuc (vol. 2), Ludmila Braniște (vol. 3) et aux éditeurs scientifiques: Claudia Elena Dinu et Elena Mihaela Andrei (vol. 1), Gina Nimigean et Ludmila Braniște (vol. 2) et Iolanda Sterpu et Mariana-Diana Câșlaru (vol. 3).

Le comité scientifique du Colloque tient à exprimer sa gratitude aux chercheurs Constantin Pricop, Pierre Morel, Ana Bantouș, Ludmila Braniște, Diana Vrabie, Maria Abramciuc, Gina Nimigean, Tamara Ceban, Monica Frunză, Emilia Bondrea, Laura Ciubotărașu-Pricop, Oana-Maria Petrovici, Ana Ghilaș, Maia Morel, Fernand Harvey, Patrick Poirier, Claudia Elena Dinu, Andreea Lupu, Valeriu Marinescu, Adina Chirimbu, Mihaela Chapelan, Denisa Drăgușin, Oana Buzea, qui se sont impliqués avec abnégation pour réaliser la présente série. Les coordinateurs expriment leur appréciation et leur reconnaissance au jeune peintre Daniela Vrabie, élève en VIII^{ème}, au lycée théorique *Mihai Eminescu* et à l'École d'Arts-Plastiques de Bălți, qui nous a offert toutes les images insérées dans les trois volumes, ajoutant ainsi un peu de sensibilité à nos recherches académiques.

Le comité scientifique du Colloque tient à remercier également tous les participants et les auteurs impliqués, et à l'avenir, espère dynamiser cette collaboration par d'autres rencontres fructueuses, pendant ses prochaines éditions, afin d'assurer la continuité de cette belle expérience académique.

Les coordinateurs

ARGUMENT

THE FRENCH MODEL: SHAPING CONNECTIONS

Whether overrated or held high by comparative research and source criticism, or totally overlooked [...], the issue of influences is vital in studying a culture which is open to others, and in the European or universal intertextual context.

Mihai Cimpoi

The identification of certain cues on the moulding energies in the cultural space of modern Europe undoubtedly underlines the idea of preeminence of the French model. Its relations with other European languages and literatures or cultural spaces involve the gradual assimilation of diverse and complex experiences. An attractive source for many European areas, Eastern or even Western, this model has empowered the energies of national cultures, thus reflecting itself into various domains: politics, education, linguistics, literature, journalism, art, etc.

These ideas were the starting point for the international scientific colloquium *Echoes of the French cultural model in a European and universal context*, organized by the Department of Romanian and Comparative Literature of the Faculty of Letters, *Alecu Russo* State University of Balti (April 19 and 20, 2013).

Aiming to summon specialists in literature, linguistics and journalism to debate on certain issues in the suggested topic area, the concept of this scientific forum has been promptly supported by groups of researchers – philologists associated with the Departments of Romanian Language for Foreign Students, Journalism and Communication Sciences of the Faculty of Letters within *Alexandru Ioan Cuza* University in Iasi; the Center of Multilingual and Intercultural Studies at the Faculty of Letters, *Spiru Haret* University, Bucharest; the *Fernand-Dumont* Department of the National Research Institute in Montreal, Canada.

An initiative of the Department of Romanian and Comparative Literature of the University of Balti, this idea took some time to materialize after a number of issues were raised as to its opportuneness at a time when the Anglo-American influence is more and more expansive. Some voices

were heard saying that the time of finesse is long gone and the roller of globalization is implacably moving forward – therefore, a colloquium on how to capitalize on the impact of francophonie is somewhat obsolete.

Fortunately, the idea of the Balti academia found plenty of supporters whose contribution and presence in this series of three volumes have brought the well-deserved scholastic prestige. Among the first to get into tune with the title of our colloquium were our peers, Associate Professor Ludmila Braniște, PhD, and Senior Assistant Lecturer Gina Nimigean, members of the Department of Romanian Language for International Students, Faculty of letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iasi.

Defeating geographic distance, our peers at the Faculty of Letters of *Spiru Haret* University of Bucharest, along with our colleagues at the National Research Institute of Montréal, have proven the efficacy of cooperation and joint thinking. We would like to address our acknowledgments to Associate Professor Tamara Ceban, PhD, Dean of the Faculty of Letters, *Spiru Haret* University of Bucharest, along with her team who provided for the colloquium and helped give it a real expression.

The organizers devised a set of goals mainly aiming to capitalize and ensure a scientific assessment of the phenomenon, but also to encourage synthetic approaches thereof; to show how the French language projects itself in the dynamics of all European languages; to make a comparative evaluation of European literatures for which the French cultural model has been functional; to identify the French sources of certain reference works in world literature; to make a comparison at diachronic and synchronic levels of the various means of aesthetic representation of the world in European literatures.

The colloquium involved a large number of academia, senior researchers and PhD candidates in various university hubs, interested in demonstrating the impact of the French cultural model. The papers were structured into three sections: *French literature in the European and universal literary horizon*; *French language and the architecture of the European languages*; *French journalism and the dynamics of the European journalism*, designed to cover a relevant topic area, partially revisited in the present series. The colloquium has expanded its scope via video-conference, with the technical assistance from the CRU of *Alecu Russo* State University of Balti, which enabled the participants from Montréal and Bucharest to present their works in real time.

The organization of such a scientific event is an act of responsibility and epistemic involvement, and a proof of intellectual stamina and academic competitiveness at the same time. The direct dialogue between specialists facilitates a conscious and objective appreciation as to the findings of current research, as it is also one of the regular means of assessment used for the linguistic and cultural heritage of the world. In such events, first-hand contact with researchers coming from different academic institutions represents one of the most efficient ways of intercultural communication.

It is our belief that *francophonie* is still influential in the world; among other things it counterbalances the expansive and predictable trends coming from the English language and the “Americanized/ing culture”, of globalisation – and it keeps the intercultural dialogue on while building new elites.

A journey back to the origins of this tradition takes us to the Middle Ages when the economic, political and spiritual contacts attest to the first conjunctions of the European cultural phenomena with their French counterpart.

Charles Drouhet, a professor who taught in interwar Romania, explained the historical context that led to the advancement of the French cultural model within the space of the old continent. While considering the context in which this model became dominant and popular, the literary historian and researcher of comparative literature turned to a relevant parallel: “While the Roman world was a synonym for civilization in late Ancient times, the 18th century was the time when French culture evolved into a European culture, France became the standard for good manners in Europe and the French language was the second mother tongue of the higher classes. This dominance of the French language will also reach Eastern Europe. It will replace the Italian language in diplomatic relations and the interpreters of the Ottoman Empire had to learn French from now on, so that they could speak to the ambassadors of the great Powers and be able to compile the treaties”. (Charles Drouhet, *Studii de literatură română și comparată*, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, ediție îngrijită, note, tabel bio-bibliografic și postfață de Silvia Burdea, Editura Eminescu, București, 1983, pp. 62-63)

The author explains that all this occurred when the Greek factor was withdrawing from the cultural and scientific discourse. This fact helped promote the French cultural elements, which were growing

stronger and stronger everywhere, “since the Greeks had given up on their total admiration for the glorious yet far-flung Greek past at the end of the 17th century and were coming closer to European civilization via the French culture”. (*Ibidem*)

As a result of this phenomenon, the relationships between the Latin-based languages with the French language provided them with a substantial neologicistic corpus and new paradigms of expression that moulded and ultimately upgraded their potential. The French language was also a determining factor in the dynamics of the Romanian language. This type of influence spread to a different level in the Anglo-Saxon and Slavonic territories. The complex approach of these accomplishments entails a number of issues worth exploring by Romanists and not only.

At the turn of the 19th century, during a quick evolution of translation, the young Romanian classical literature joined up the French trend in poetry, fiction and drama (after 1840). Though very young, as Paul Cornea argues, the literary environment in Moldavia and Wallachia will definitely aim to the French Enlightenment and pre-Romantic writers such as Voltaire, Florian, Marmontel, Paul de Kock. Once Romanticism was settled, they would favor Lamartine, Chateaubriand, Dumas-the father, George Sand, Eugène Sue, Victor Hugo. (*Cf. Paul Cornea, De la Alecsandrescu la Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucharest, 1966, pp. 57-58)

Not so delighted himself, Alecu Russo notices the general phenomenon of Moldavian squires adhering to the French language. He is also displeased with the settlement of French literature in the aristocratic environment of Iasi: “The high-rank boyars let the French language dominate the sitting-rooms and private correspondence; the Moldavian language is only used in court and with the servants; and the Greek language is spoken by those who cannot understand French or Moldavian. To follow into the steps of elegant and fashionable ladies, second-rank boyars would only speak about Balzac and Souliè, Lamartine and Hugo, Kock and Dumas; Paul de Kock is their object of adoration indeed! And to go further, the third-, fourth- and fifth-rank boyars (as I have no clue how many ranks there are in this social hierarchy) only reached the Classical writers, so you will hear everyone in Iasi speaking French and you will not understand a word”. (*Alecu Russo, Opere*, ediție îngrijită de Eim Levit, Chisinau, Literatura artistică, 1989, p. 231) Despite this rejection, the short story *Iașii și locuitorii lui în 1840* (*Iasi and its citizens in 1840*) – where Russo

describes this phenomenon – becomes a significant document in the evolution of Romanian society, then verging on the twirl of the quasi-global European changes brought by the 1840s.

At the end of the 19th century, modern poetry will move forward in most European literatures, thanks to French symbolism, thus named and defined by poet Jean Moréas in his manifesto *The symbolism* (1886). The principles of the new lyrical concept, vigorously promoted by Paul Verlaine, Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Francis Jammes, *etc.* were quickly adopted by poets in England, Germany, Spain and Italy. The trend expanded later to include literatures in the center and south-east of the continent, generating national schools in Poland, Hungary, and Romania.

As already known, Romanian Symbolism will be launched as a result of the new literary ideology, introduced by poets such as Alexandru Macedonski, “also receptive to the conceptual attitudes of the Parnassians, with their preference for the poetical incorporation of plastic values at the expense of the musical ones (even though not openly admitted)”. (Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 185) Here, Matei Calinescu points out the essential role of the poet played in promoting a new movement in the Romanian lyrical space at the end of the 19th century – Symbolism: “Being acquainted with the literary debates in the contemporary France, a French language poet himself (contributor to the Symbolist publication *La Wallonie*, issued in Liège under the supervision of Albert Mockel) Macedonski – not ever distancing himself from his great Romantic idols but *actively defending* their memory (as happened with Musset) is the first to introduce the great predecessors and representatives of Symbolism to the Romanian reader of poetry – Baudelaire, Mallarmé, Joséphin Péladan, Moréas...”. (*Ibidem*)

Original at the time when the Romantic spirit was still present, Mallarmé’s poetry had a strong impact upon Romanian poetry at the beginning of the 20th century. Romanian modernism owes to the French poet the enciphering to the highest limit, and the power of suggestivity. According to Hugo Friedrich, Mallarmé’s poetics is characterized by the “absence of a poetry of feeling and inspiration; a fantasy driven by the intellect; the annihilation of reality and of the normal orders, both logical and emotional; play with the driving forces of the speech; suggestivity instead of intelligibility; a two-sided attitude towards modernity; the break with the humanistic and Christian tradition; a conscious loneliness, aware

of its distinction; self-referentiality of poetry, mainly containing negative categories". (Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 98-99)

Later on, during the first half of the 20th century, the advancement of the French culture into the European space brought together and pushed forward the national intellectual forces in most European countries. The phenomenon resulted in establishing certain vigorous literary concepts: the concept of the *aesthetics of ugliness*, initiated by Charles Baudelaire; the *proustian* concept of *stream-of-consciousness*, which important novel writers adopted immediately, including Camil Petrescu. Marcel Proust's works, translated into many languages, secured him a great reputation in the world and his method exerted a huge influence on 20th century prose.

The relations of the French culture with Europe had various manifestations, beneficial to all parties involved. It is worth mentioning the impact upon one of the most influential theoretical paradigm – *structuralism* – built on the linguistic model of Ferdinand de Saussure and spread in literature via the ideas of Roland Barthes, Gérard Genette, Jean Starobinski, etc.

Apart from the formative role, the French model provided the national linguistic and literary spaces with solutions and suggestions for their specific identity problems. Just as language mirrors the mental status of a nation and literature constructs attitudes and behaviors, the study of these contacts helps to understand the ideas, to become familiar with the development of critical thinking and values.

The topic has its detractors, too. In Romanian literature, the opinions of Benjamin Fundoianu, well known for his fondness of French spirituality – somewhat exaggerated – illustrates his rebellious position towards the Romanian creative spirit. In the foreword to his volume *Imagini și cărți din Franța (1921)/Images and books from France (1921)*, the writer blames the local literature that, up to that point, had not proven the ability or the will to convert the foreign acquisitions to its own values. While pointing out an older complex, the young essayist full of radical ideas decides to give a tough "lesson" to the Romanian interwar intellectuals by showing them an inconvenient truth, an issue with a rather drastic formulation: "If our literature has lived in a continuous parasitism, it is not the fault of the French culture, but it is our failure to assimilate –

and even more: the lack of remarkable talents, capable of turning a foreign material into something ordinary and inherent". (Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 6) The author of *Priveliști/Panoramas* accepts the existence of a *French corpus* in the Romanian literature but he claims in an extreme and firm statement that Romanian literature "was a simple form of parasitism", in relation to the French one. (*Ibidem*)

He also claims that our cultural space derives from the French one in its entirety and has remained dependent on it: "Our culture has evolved and carved a shape and a state, become a colony – a colony of the French culture". (*Ibidem*) Young Fundoianu even concludes that the French model is the sole source of inspiration for the Romanian culture, thus minimizing the contribution of the local intellectuals to the development of the national spirit. At the same time and contrary to the above statements, the literary critic will openly display his endorsement for the works of his peers – George Bacovia, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Calugaru, Dimitrie Anghel. It is known that his admiration for Tudor Arghezi's poetry made Fundoianu compare him to Mihai Eminescu, at least in his personal hierarchy. Settled in France, Fundoianu will continue to write for the magazines *Integral* (he was part of its French editorial team) and *Unu*, edited by Sasa Pana, and will translate Romanian poets into French: e.g. Tudor Arghezi, Ion Vinea, Adrian Maniu, Ion Minulescu, George Bacovia, Al. Philippide, Ilarie Voronca.

As part of the process of self-definition, the reference to *the Other* defines our place in the world and shows us, Romanians, the impact that cultural models have had upon our being, mainly the French one. To acknowledge the determining role of the French language and culture has almost become a truism. Moreover, some people have lately opposed the endless repetition of this statement – first because it would flatten our volitional ability and promote an inferiority complex; and second because the "French people themselves look at the influence of their own culture, which Romanians always make mention of, as a historical reality. It belongs to the past. And they bravely open themselves to a new stage of civilization, where they have to confront with globalism and adjust to it actively and reactively, without forgetting or minimizing their history but also without invoking it as some glorious fetish that would save them the effort and evolution". (Magda Cârneli, *Francofonia și mândria*: <http://www.revista22.ro/>, accessed on 18. 06. 2014)

We live in a dialogical world, where models – either active or latent – establish the configuration of our identity constructs and of our intellectual framework. It is hence impossible to clarify, within the limits of one colloquium, the entire spectrum of issues entailed by this complex topic, which already gathers together a myriad of interpretations under its umbrella. While excluding the mythicizing attitude on the French cultural model, we can clearly state that its spirit, along with the Greek and Roman ones, is immanent to the European and universal cultural landscape, thus contributing to the coherence of their forms. The three volumes of scientific research in the series of *Identity constructions. Echoes of the French cultural model in a European and universal context* are illustrative of this fact.

At its first edition, this colloquium hopefully inaugurates a wonderful and long-lasting tradition. The papers presented during this event will reach the interested audience via these volumes that have benefitted in time from new contributions, which directly or indirectly reflect the impact of the driving models. Our purpose was to provide plenty of exposure space to all the contributors who were interested in this topic.

This publication aims to promote an interdisciplinary approach of certain issues that are in the contact zone between linguistics and literature, and beyond, via multiple perspectives in various national, multilingual and international contexts. Structured in three volumes, *Literature, Literature & cultural Studies; Linguistics & Teaching Methodology*, the series aims to be a means of cultural contact, academic dialogue, open to not necessarily convergent ideas. The volumes were given full coherence by the accuracy of their coordinators: Oana-Maria Petrovici & Gina Nimigean (vol. 1), Diana Vrabie & Maria Abramciuc (vol. 2), Ludmila Braniște (vol. 3) and of the scientific editors Claudia Elena Dinu & Elena Mihaela Andrei (vol. 1), Gina Nimigean & Ludmila Braniște (vol. 2) and Iolanda Sterpu & Mariana-Diana Câșlaru (vol. 3).

The Scientific Committee of the Colloquium wants to express its gratitude to researchers Constantin Pricop, Pierre Morel, Ana Bantocș, Ludmila Braniște, Diana Vrabie, Maria Abramciuc, Gina Nimigean, Tamara Ceban, Monica Frunză, Emilia Bondrea, Laura Ciobotărașu-Pricop, Oana-Maria Petrovici, Ana Ghilaș, Maia Morel, Fernand Harvey, Patrick Poirier, Claudia Elena Dinu, Andreea Lupu, Valeriu Marinescu, Adina Chirimbu, Mihaela Chapelan, Denisa Drăgușin, Oana Buzea, who were deeply involved in this project. The coordinators also thank the

young and talented painter Daniela Vrabie, an 8th grade student at the Theoretical High School *Mihai Eminescu* in Balti, graduate of the Plastic Arts School, who gladly offered the images included in the three volumes, a plus of delicacy to the academic works.

The Scientific Committee of the Colloquium wants to show its appreciation to all the participants in this event. For the future, it hopes to further encourage cooperation through new meetings, in order to provide continuity to a special academic experience.

The coordinators

CUVÂNT INTRODUCATIV LA VOLUMUL 1

Creația culturală este, așadar, o plăsmuire a spiritului omenesc, o plăsmuire de natură metaforică și de intenții revelatorii și poartă constitutiv o pecete stilistică. Creația de civilizație este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității și confortului; n-are caracter revelatoriu, dar poate avea, prin reflex, un aspect stilistic accesoriu...

Lucian Blaga

Între aspirația de a crea relații cu alte țări și cea de a păstra individualitatea unui popor se află o zonă de negociere în care se identifică asemănări și diferențe culturale, dar mai ales priorități culturale. În cadrul colocviului *Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal*, secțiunile programate au reflectat intenția de a oferi o gamă largă de teme de dezbateră, însă preocuparea pentru interferențele culturale a adăugat la complexitatea fiecărei secțiuni, fie ea orientată către literatură, lingvistică, didactică, relații culturale, publicistică etc. Astfel, toate cele trei volume ale acestei serii includ diverse aspecte care se încadrează în sintagma generică studii culturale, în ciuda eforturilor coordonatorilor de serie și de volume de a opera niște delimitări tematiche.

Volumul întâi este dedicat exclusiv studiilor literare și cuprinde trei secțiuni: *Modele literare, Relații literare și Studii literare*. Contributorii primei secțiuni scot în evidență existența unor surse de inspirație a căror influență a stabilit direcții literare fundamentate în alt spațiu cultural. Astfel, Andreea Lupu (Vlădescu) explorează interpretarea modelului dramatic francez în teatrul interbelic românesc. Lucrarea dumneaei pune accent pe elementele care au stat la baza unei inițiative culturale internaționale - o politică teatrală. Un alt model internațional vine din interesul pentru binomul utopie - antiutopie. În mod special, studiul Feliciei Cenușă despre reprezentările antiutopice din literatura Republicii Moldova conturează un fenomen larg răspândit în literatura universală, de fapt, în așa măsură încât este justificată afirmația că un gen poate fi bine reprezentat fragmentar în opere literare care, în ansamblul lor, nu sunt antiutopii. O abordare specifică pentru acest simpozion, de la internațional la național, urmărește tema onirismului, definită prin prisma literaturii

franceze, ilustrată în literatura română. Diana Cioinac (Șipilov) și Angela Coșciug adună elementele onirice din istoria literaturii franceze și literatura română pentru a formula un model teoretic. Un alt model teoretic se referă la clasicism, model bazat pe prefetele lui Racine și explorat de Elena Mihaela Andrei, iar lucrarea Liliane Gheorghiuă evidențiază legătura dintre evoluția formelor comicalului și contextul cultural care le-a facilitat, tot în literatura franceză. Demersul echivalent pentru Republica Moldova, conceput de Inga Edu, punctează corespondențe între exigențele culturale locale și maniera în care publicistica basarabeană înțelege să le satisfacă în efortul de a facilita o aliniere la rețeaua culturală mai largă românească, și la cea europeană.

Lucrările încadrate în secțiunea a doua – *Relații literare* – au ca punct comun corespondențe specifice între texte sau între autori din spații culturale diferite. În ceea ce îl privește pe Constantin Pricop, ideea însăși de colaborare româno-franceză nu este susținută decât în foarte puține momente din istoria literaturii române, cel mai semnificativ fiind perioada celui de-al Doilea Război Mondial, iar în rest, până în anii optzeci, influențele franceze asupra literaturii române nu pot fi descrise cu termenul de colaborare. Pentru Tamara Ceban, creația poetului și traducătorului Paul Miclău reprezintă unul din locurile comune unde se întâlnesc, la nivel poetic două limbi, româna și franceza, și la fel este înțeleasă și relația dintre cele două culturi prin opera lui Aureliu Busuioc, așa cum arată Victoria Fonari. Pentru Dan Sterian, comunicarea între două limbi (română și franceză) se realizează atunci când, în procesul traducerii, se păstrează cât mai mult din caracteristicile literare ale textului sursă, cu atât mai mult când se pune problema unui gen anume, în cazul de față romanul polifonic. Tot traducerea este și preocuparea Victoriei Ungureanu, ca formă de creație poetică și inovație lingvistică. Lucrarea lui Lucian Băiceanu continuă ideea de influență culturală și literară în poezia românească, confirmând nuanțele între care trebuie înțeleasă corespondența cu literatura franceză.

Cea de-a treia secțiune reunește studii literare concentrate pe anumite problematici strict literare. Astfel, Diana Vrabie realizează o comparație între romanul gidian și teatrul lui Matei Vișniec din punctul de vedere al relației între autor și personajele sale. Din scriitura eminesciană, Mariana Flaișer izolează motivul parfumului și elementele olfactive care participă la reprezentarea percepției și definirea unei stări de spirit. În aceeași sferă a reprezentării, Valentina Bianchi se ocupă de aspectul de “criză” din reprezentarea dramatică a lui Samuel Beckett, iar Cristina Robu contribuie și ea cu motivul dublului din opera unei autoare canadiene de limbă franceză (Quebec), Monique LaRue. Cu lucrarea Oanei

Cogeanu, secțiunea se îndreaptă către sfera anglofonă, cu scriitura afro-americană și tehnicile narative folosite în romanul *Beloved* de Toni Morrison care apropie fantasticul de verosimil. Arina Polozova investighează funcțiile culorii și alegerile lexicale și stilistice aferente în romanul *Jane Eyre* de Charlotte Brontë pentru a oferi o lectură alternativă prin semnificația culorii în construcția atmosferei și a personajelor. Studiul realizat de Claudia Elena Dinu se concentrează asupra experienței persoanei așa cum s-a cristalizat în cadrul școlii personaliste de la început de secol XX, prin prisma operelor lui Georges Bernanos. Gina Nimigean aduce în atenția cititorilor cărțile populare și ideea de infra-lectură integratoare ca operație obligatorie de investigare a influențelor pe care aceste cărți le au asupra folclorului, limbii și literaturii culte dintr-un spațiu dat, precum și felul în care, în sens invers, folclorul a modelat conținutul și forma acestor cărți în procesul de migrare a cărților populare în alte spații culturale.

Cercetarea în domeniul studiilor literare și culturale nu își propune să ofere formule definitive de structuri și relații între paliere sincronice și diacronice, ele reflectă doar viziunea autorilor asupra lor în contextul prilejuit de un eveniment academic cum este colocviul *Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal*. Însă coparticiparea așa-numitelor lecturi contextuale adunate într-un volum la un moment dat se coagulează definitiv într-o formulă de percepție și participare activă la zona de contact între culturi, marcând-o pe o arie tot mai largă de fiecare dată, iar pentru aceasta le mulțumim contributorilor.

Coordonatorii

INTRODUCTION AU 1^{ER} VOLUME

La création culturelle est donc une invention de l'esprit humain, une invention de nature métaphorique et de vocation révélatrice, qui porte de façon constitutive le sceau stylistique. La création de la civilisation est une invention de l'esprit humain, dans l'ordre des intérêts vitaux, de la sécurité et du confort; Elle n'a pas un caractère révélateur, mais elle peut avoir, par reflexe, un aspect stylistique accessoire...

Lucian Blaga

Entre l'aspiration de créer des relations avec d'autres pays et celle de garder l'individualité d'un peuple, il y a une zone de négociation dans laquelle s'identifient des ressemblances et des différences culturelles, mais surtout des priorités culturelles. Dans le cadre du colloque *Réverbérations du modèle culturel français dans le contexte européen et universel*, les sections prises dans le programme ont reflétés l'intention d'offrir une gamme variée de thèmes de débat, mais la préoccupation pour les interférences culturelles a augmenté la complexité de chaque section, quelle que soit son orientation: littérature, linguistique, didactique, relations culturelles, édition, etc. Ainsi, tous les trois volumes de cette série incluent différents aspects qui s'encadrent dans le syntagme générique des études culturelles, malgré les efforts faits par les coordonnateurs des séries et des volumes pour opérer des délimitations thématiques.

Le premier volume est consacré exclusivement aux études littéraires et comprend trois sections: *Modèles littéraires*, *Relations littéraires* et *Etudes littéraires*. Les contributeurs de la première section mettent en évidence l'existence de quelques sources d'inspiration dont l'influence a établi des directions littéraires enracinées dans un autre espace culturel. Ainsi, Andreea Lupu (Vlădescu) explore l'interprétation du modèle dramatique français dans le théâtre roumain de l'entre-deux-guerres. Son travail met l'accent sur les éléments qui se trouvent à la base d'une initiative culturelle internationale – une politique théâtrale. Un autre modèle international vient de l'intérêt pour le binôme utopie – anti-utopie. Particulièrement, l'étude de Felicia Cenușă au sujet des représentations anti-utopiques dans la littérature de la République de Moldavie indique un phénomène largement répandu dans la littérature universelle, à tel point que l'on pourrait affirmer à juste titre qu'un genre peut être

représenté fragmentairement dans des œuvres littéraires qui, dans leur ensemble, ne sont pas des anti-utopies. Une approche spécifique pour ce symposium, de l'international au national, suit le thème de l'onirisme, défini par le prisme de la littérature française, illustré dans la littérature roumaine. Diana Cioinac (Șipilov) et Angela Coșciug recueillent les éléments oniriques présents dans l'histoire de la littérature française et de la littérature roumaine pour formuler un modèle théorique. Un autre modèle théorique concerne le classicisme, modèle basé sur les préfaces de Racine et exploré par Elena Mihaela Andrei, tandis que le travail de Liliana Gheorghîță met en évidence le rapport entre l'évolution des formes du comique et le contexte culturel qui les a facilitées, toujours dans la littérature française. La démarche correspondante pour la République de Moldavie, conçue par Inga Edu, ponctue les correspondances entre les exigences culturelles locales et la manière dont les publications moldaves comprennent de les satisfaire dans l'effort de faciliter l'alignement au réseau culturel plus large, roumain et européen.

Les travaux encadrés dans la deuxième section – *Relations littéraires* – ont en commun les correspondances spécifiques entre les textes ou entre les auteurs dans des espaces culturels différents. Pour Constantin Pricop, l'idée même de collaboration roumaine-française n'est soutenue que rarement dans l'histoire de la littérature roumaine, la période la plus significative étant celle de la Deuxième Guerre Mondiale; à part cela, jusqu'aux années quatre-vingts, les influences françaises sur la littérature roumaine ne peuvent pas être décrites par le terme de collaboration. Pour Tamara Ceban, la création du poète et du traducteur Paul Miclău représente un des lieux communs où se croisent, au niveau poétique, deux langues, le romain et le français, et de la même façon est compris le rapport entre les deux cultures dans l'œuvre d'Aureliu Busuioc, comme nous indique Victoria Fonari. Pour Dan Sterian, la communication entre les deux langues (roumain et français) se réalise lorsque, dans le processus de la traduction, est gardé le plus grand nombre possible de caractéristiques littéraires du texte source, d'autant plus lorsque se pose le problème d'un genre précis, le roman polyphonique en l'occurrence. Toujours la traduction est la préoccupation de Victoria Ungureanu, comme forme de création poétique et d'innovation linguistique. Le travail de Lucian Băiceanu continue l'idée d'influence culturelle et littéraire dans la poésie roumaine, en confirmant les nuances entre lesquelles la correspondance avec la littérature française doit être comprise.

La troisième section réunit des études littéraires concentrées sur certaines problématiques strictement littéraires. Ainsi, Diana Vrabie réalise une comparaison entre le roman gidien et le théâtre de Matei Vișniec du

point de vue du rapport entre l'auteur et ses personnages. Dans la création d'Eminescu, Mariana Flaișer isole le motif du parfum et les éléments olfactifs qui participent à la représentation de la perception et à la définition d'un état d'esprit. Dans la même sphère de la représentation, Valentina Bianchi s'occupe de l'aspect de "crise" dans la représentation dramatique de Samuel Beckett, tandis que Cristina Robu contribue aussi avec le motif du double dans l'œuvre d'une auteure canadienne de langue française (Québec), Monique LaRue. Avec le travail de Oana Cogeanu, la section se dirige vers la sphère anglophone, par la création afro-américaine et les techniques narratives utilisées dans le roman *Beloved* de Toni Morrison qui approche le fantastique au réalisme. Arina Polozova investigate les fonctions de la couleur et les choix lexicaux et stylistiques afférents dans le roman *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, pour offrir une lecture alternative par la signification de la couleur dans la construction de l'atmosphère et des personnages. L'étude réalisée par Claudia Elena Dinu se concentre sur l'expérience de la personne, telle qu'elle s'est cristallisée dans le cadre de l'école personnaliste au début du XX^{ème} siècle, par le prisme des œuvres de Georges Bernanos. Gina Nimigean attire l'attention des lecteurs sur les livres populaires et l'idée d'infra-lecture intégratrice comme opération obligatoire d'investigation des influences que ces livres ont sur le folklore, sur la langue et sur la littérature culte d'un espace donné, tout comme la façon dont, dans le sens inverse, le folklore a modelé le contenu et la forme de ces livres dans le processus de migration des livres populaires dans d'autres espaces culturels.

La recherche dans le domaine des études littéraires et culturelles ne se propose pas d'offrir des formules définitives de structures et de relations entre des paliers synchroniques et diachroniques ; elle reflète seulement la vision des auteurs sur les phénomènes étudiés, dans le contexte créé par un événement académique tel que le colloque *Réverbérations du modèle culturel français dans le contexte européen et universel*. En revanche, la coparticipation des soi-disant lectures contextuelles réunies dans un volume à un moment donné se coagule définitivement dans une formule de perception et de participation active à la zone de contact entre les cultures, en élargissant de plus en plus ses frontières, raison pour laquelle nous remercions une fois de plus les contributeurs.

Les coordinateurs

FOREWORD TO THE 1ST VOLUME

Thus, a work of art is an invention of the human spirit, metaphorical in its nature and revealing in its intentions. This invention is stylistically charged. The creation of civilization is an invention of the human spirit following the principles of vital interests, security and comfort; it does not have a revealing character, but it can have, by reflex, a stylistic aspect used as an accessory...

Lucian Blaga

Between the aspiration of creating some relations with other countries and that of preserving the individuality of a nation, there is a grey zone of negotiation where one can identify some cultural similarities and differences, but especially some cultural priorities. Within the conference *Echoes of the French cultural pattern in a European and universal context*, the established sections were designed to offer a wide range of subjects for debate, nevertheless the interest in cultural contact zones increased the complexity of every section, whether oriented towards literature, linguistics, teaching methodology, cultural relations, or journalism. Thus, all three volumes of this series contain different aspects that can be classified, to use a generic phrase, as Cultural Studies, even if the coordinators of this series and of the volumes tried to achieve a thematic structure.

The first volume contains exclusively literary studies and it is divided into three sections: *Literary patterns*, *Literary relations* and *Literary studies*. The authors from the first section display the existence of some sources of inspiration whose influence established some fundamental literary directions in another cultural space. Thus, Andreea Lupu (Vlădescu) explores the interpretation of the French dramatic pattern in the Romanian theatre from the interwar period. Her paper emphasizes the elements that represented a support for an international cultural initiative – a drama policy. The focus on another international pattern is due to the interest in the pair utopia - dystopia. Especially, Felicia Cenușă's study about the dystopian representations in the literature of the Republic of Moldova shapes a wide-spread phenomenon in universal literature so that it is justified to assert that a genre can be well represented in a fragmentary way in literary works that, on the whole,

are not dystopias. A typical approach for this conference, going from the international to the national level, studies the dream writings, defined through French literature and illustrated in Romanian literature. Diana Cioinac (Șipilov) and Angela Coșciug gather the oneiric elements from the history of French and Romanian literatures in order to draw up a theoretical pattern. Elena Mihaela Andrei explores another theoretical pattern, which refers to Classicism and is based on Racine's prefaces, while Liliana Gheorghiu's paper brings out the connection between the evolution of different types of comic writing and the cultural context that entailed it in French literature. In what concerns the Republic of Moldova, Inga Edu's paper highlights some connections between the local cultural requirements and the way in which the publications from Bessarabia can satisfy them, trying to update the native culture to the larger Romanian cultural network and to the European one.

The papers included in the second section - *Literary relations* - share some specific correspondences between texts or authors belonging to different cultural spaces. According to Constantin Pricop, the idea of a Romanian-French collaboration is only seldom supported in the history of Romanian literature, the most important being the period of World War II, but from that time until the eighties, the French influences over Romanian literature cannot be described by the term "collaboration". For Tamara Ceban, the poet and translator Paul Miclău's creation represents one of the common places where two languages, Romanian and French, meet at a poetical level. According to Victoria Fonari, a similar interpretation is given to the relation between the two cultures through Aureliu Busuioc's work. In what concerns Dan Sterian, the point of communication between two languages (Romanian and French) is established when, in the process of translation, the literary features of the source text are maintained to a greater extent, especially when it is about a specific genre, more precisely, the polyphonic novel. Victoria Ungureanu is also interested in translation, seen as a form of poetic creation and linguistic innovation. In his paper, Lucian Băiceanu develops the idea of cultural and literary influence in Romanian poetry, confirming the subtleties of the connection with French literature.

The third section is a collection of literary studies dealing strictly with literary issues. Thus, Diana Vrabie makes a parallel between Gide's novels and Matei Vișniec's plays from the point of view of the relationship between author and his characters. In Eminescu's creation, Mariana Flaișer singles out the perfume motif and the olfactory elements that participate in representing perception and defining a state of mind. Within the same sphere of representation, Valentina Bianchi studies the

“crisis” aspect in Samuel Beckett’s plays, while Cristina Robu explores the motif of the “double” in the work of a French language Canadian writer (Quebec), Monique LaRue. Oana Cogeaneu’s paper makes the passage towards the anglophone sphere, exploring the African-American story and the narrative techniques used in *Beloved*, the novel in which Toni Morrison joins the fantastic and the real together. Arina Polozova studies the functions of color and the relevant lexical and stylistic choices in Charlotte Brontë’s *Jane Eyre* in order to offer an alternative type of reading where color plays a significant role in creating the atmosphere and characters. Claudia Elena Dinu’s study focuses on the person’s experience, developed by the personalist school at the beginning of the 20th century, in Georges Bernanos’ work. Gina Nimigean draws the reader’s attention to the books of folk literature and to the idea of inclusive “under”-reading as a compulsory operation for the investigation of a number of influences that this literature has on folklore, the written language and literature from a given space, but she also explores the way in which, conversely, the folklore shaped the content and the form of folklore books during the migration process of folk literature books to other cultural spaces.

Research in cultural and literary studies doesn’t intend to offer final formulas of structures and relations between synchronic and diachronic levels; they only reflect the authors’ views on them on the occasion of such an academic event as the conference *Echoes of the French cultural pattern in a European and universal context*. Nevertheless, these so-called contextual types of reading gathered in a volume do combine eventually into a formula of perception and active participation at the contact point between two cultures, marking it deeper and deeper each and every time, and this is a very good reason to be grateful to our contributors.

The coordinators

1.

Modele literare

Modèles littéraires

Literary patterns



Pe aripi de vis

RÉPLIQUES ROUMAINES AU MODÈLE FRANÇAIS DANS LE THÉÂTRE DE L'ENTRE DEUX GUERRES

Andreea VLĂDESCU,
Université *Spiru Haret*, Bucarest

Following the French model in Romanian interwar drama

Abstract *The paper explores the relationship, at different levels, between the Romanian interwar drama and the French one in a comparative manner. The starting point is the fact that, for the first time, between 1920 and 1945, Romanian drama shifts direction in an effort of alignment with European drama, and French drama in particular. Writers such as Victor Ion Popa, Camil Petrescu, and Mihail Sebastian propose a national theatrical policy of European inspiration. In this period, Romanian drama reaches its maturity in the sense of a separation from its French model. Thus, the French precedents are now regarded as (re)sources. The paper uses several texts to define a number of types of different relationships between the Romanian and European models of drama.*

Keywords *comparative analysis, theatrical policy, script contact relationship, creative influence, artistic model, aesthetic counterpart, dialogue*

Rezumat *Studiul de față explorează raporturile care se creează, pe diferite nivele, între creația dramatică interbelică românească și cea din spațiul francez. El ilustrează mecanismul acestui proces printr-o analiză comparatistă a textelor. Se pleacă de la ideea că, în această perioadă, dramaturgia românească are un prim moment*

de sincronism autentic cu teoria și creația dramatică franceză și europeană prin dezbaterile inițiate pe tema condiției și esenței teatrului. Autori precum Victor Ion Popa, Camil Petrescu și Mihail Sebastian propun ceea ce poate fi considerată o primă politică teatrală națională europeană.

Cuvinte cheie analiză comparatistă, politică teatrală, relație scripturală de contact, influență creatoare, model artistic, replică estetică, relație dialogică

Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, le théâtre roumain parcourt le plus fertile moment de son évolution. Il s'affirme maintenant de même en tant qu'institution, que par la création d'une dramaturgie libre de toute pression moral(isatric)e/patriotique. Maintenant, la pression de l'absence d'un répertoire national ne s'exerce plus. On renonce à l'ancien enracinement dans la tradition des thèmes, des perspectives et des conflits purement autochtones.

Créé dans ce contexte, le théâtre roumain de l'entre deux guerres vit sa première époque de synchronisation réelle avec la théorie et la pratique européenne de la création théâtrale. D'ailleurs, il vient justement d'atteindre le moment de maturation de l'expression littéraire (dramatique) et de celle institutionnelle (théâtrale). Ainsi, après un siècle d'évolution vers la professionnalisation, notre dramaturgie atteint le niveau des succès de taille européenne.

Le public roumain de l'époque, ayant un horizon d'attente forgé sur le modèle français, manifeste une évidente prédilection pour la "recette de la pièce bien faite", qui, par le théâtre de boulevard, continue la tradition du mélo. Le public d'élite, ainsi que, et surtout, les auteurs dramatiques deviennent réceptifs aux grands débats universels portant sur les (re)sources d'un renouvellement du genre. Ce qui nuance la relation de notre

RÉPLIQUES ROUMAINES...

théâtre avec l'expérience dramatique française par rapport aux périodes antérieures est le fait que pour la première fois chez nous elle n'est plus une relation d'autorité, mais l'expression de l'option théorique et de la pratique artistique.

Au niveau de la théorie et de la critique dramatique on commence, chez nous aussi, les grandes polémiques sur la relation, fort discutée à l'époque, entre le théâtre *traditionnel* et celui *expérimental*. Si le premier respectait les conventions du texte et comblait l'attente du spectateur, le deuxième type de théâtre était conçu aussi pour être lu et donnait libre cours à l'imagination du lecteur/du public en ce qui concerne les significations du message. De plus, dans ces débats on mettait en cause aussi la condition et le rôle du metteur en scène et du comédien par rapport au texte.

Anouilh, Montherlant ou Gide, Cocteau et Giraudoux sont les auteurs français les plus évoqués et commentés dans la presse spécialisée roumaine du temps. Mises en scènes dans les théâtres roumains, les œuvres des dramaturges de la deuxième série étaient d'autant plus attrayantes pour notre jeune dramaturgie qu'elles posaient aussi le problème *du théâtre lyrique*.

Eux-mêmes auteurs de théâtre, Victor Ion Popa (dans ses textes portant sur l'essence du genre et sur la création contemporaine), ou M. Sebastian (dans *Întâlniri cu teatrul*), commentent pour le lecteur roumain l'actualité de ces écrivains. Le plus important théoricien et journaliste spécialisé de l'époque, M. Sebastian illustre une attitude significative pour la position roumaine envers "l'offre" théâtrale française.

Les prises de position théoriques de Sebastian suggèrent une nouvelle étape dans la relation roumaine avec le théâtre français. Il ne s'agit plus du modèle imposé par la rumeur et l'autorité culturelle. Sur le plan théorique il s'agit plutôt d'une option créatrice pour l'expression moderne, qui était alors surtout française. Basée sur des affinités esthétiques, cette option est due

aussi bien à l'esprit moderne, commun, qui régissait l'époque, qu'au niveau de notre dramaturgie, prête à créer un nouveau type de chefs d'œuvres.

Dans ses articles, Sebastian considère que le théâtre est l'expression suprême de l'art littéraire représenté sur les planches, qui ne peut éclore que par l'infusion de la poésie et de la pensée dans sa substance même.

En définitive, il est utile de dire que la pensée, la poésie, la méditation, ne forment pas, comme le pensent les mêmes spécialistes, un simple lest malheureux du théâtre, tout au contraire, le théâtre ne pourra être sauvé en tant qu'art qu'à travers la poésie et la pensée? (Sebastian, 1987: 24)

Cette perspective est une expression des affinités d'essence de l'auteur avec le théâtre poétique français. Grand connaisseur de la littérature française contemporaine (surtout comme I. Vinea et I. Pillat), Sebastian s'approche de Claudel, Cocteau ou Giraudoux par l'accent mis sur le lyrisme, en tant que (ré)source de la vérité de la vie et de l'authenticité dramatique. La formation culturelle de Sebastian, sa structure intérieure de perpétuel adolescent, la profondeur de sa réflexion et son esprit rêveur qui repousse la vigueur de l'action frayent naturellement le passage vers une relation spécifique avec l'œuvre dramatique de Jean Giraudoux. Il s'agit d'une œuvre où les éléments communs demeurent au niveau des affinités, le lyrisme trouvant un langage expressif personnel.

Sebastian appréciait l'œuvre giralducienne dans des termes qui pourraient être attribués à sa création même: "prea sensibil, prea nuanțat, prea minuțios", "joc de inteligență, joc strălucitor, prin varietatea detaliilor", "fascinant prin arabescuri". Dans les pièces de Giraudoux, le commentateur M. Sebastian semble se retrouver pleinement. D'ailleurs, dans ses commentaires au théâtre de Giraudoux, Sebastian découvre au lecteur et il lui

RÉPLIQUES ROUMAINES...

explique les repères de sa propre perspective sur le théâtre, conçu comme l'espace de la magique évasion du réel: *Giraudoux aduce pe scenă un filon de poezie, de sensibilitate și de visare. S-ar putea spune că dincolo de rampă încetează pentru el legea gravitației, care îi lipește pe oameni de pământ. (Ibidem: 35)*

Basée sur cette identité d'essence, l'affinité entre les deux écrivains s'affirme par l'opposition commune envers les conventions:

Il y a quelques anciennes hypocrisies qui tombent dans l'oubli face a cette exclamation de paix, cette exclamation de sincérité masculine présente dans le théâtre de Giraudoux; On pourrait dire que les hommes, détachés d'un conformisme pesant et quotidien, entrent là-bas dans un espace de liberté, d'invention, de fantaisie. Giraudoux rend au théâtre un peu du mirage que la platitude réaliste lui a enlevé. C'est un retour vers la poésie, et donc, un retour aux sources. (Sebastian, 1935: 10)

On pourrait conclure que par l'intermédiaire de M. Sebastian la théorie dramatique autochtone gagne sa dimension sélective et critique/interprétative par rapport à la création française contemporaine. Les amples commentaires de M. Sebastian marquent chez nous le grand tournant de l'appropriation du modèle français à la mode vers la promotion de la création originale à l'esprit de...

Une position convergente avec celle de Sebastian, en ce qui concerne le repoussement du modèle/du moule étranger, propose Camil Petrescu dans *Modalitatea estetică a teatrului* (1937). L'auteur y considère que le théâtre est une substance d'ordre philosophique (c'est-à-dire message, perspective et vision interprétatrice du monde), exprimée par un texte littéraire représenté sur la scène.

Camil Petrescu refuse l'idée même de modèle pour cet univers esthétique, où la philosophie, le tragique et la psychologie se rejoignent. Le dramaturge roumain milite pour un théâtre de

réflexion personnelle; un théâtre de réplique envers les conventions et envers tout ce qui est consacré dans le texte dramatique/le spectacle. *Lucrez cu predilecție în opoziție cu ceva, întărit să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate ori false cu totul.* (Petrescu, 1971: 51)

Expliquant les prémisses de sa pièce *Danton* (1924-1925), Camil Petrescu ouvre une polémique claire avec la conception novatrice de Romain Rolland sur le théâtre contemporain et avec la perspective de cet auteur sur la révolution française et sur ses héros, en premier lieu celui de Thermidor. Le théoricien roumain commence par opposer au concept rollandien “d'épopée populaire”, ceux de “reconstitua dramatică” et de “istorie dramatică”.

Pour la première fois dans sa brève histoire, l'esthétique dramatique roumaine prend de la distance envers le modèle français consacré.

Le drame historique prend seulement comme prétexte le fait historique, pour que l'événement fictif se construise sur sa base [...] Nos prétentions sont infiniment plus modestes et elles n'arrivent qu'à l'utilisation maximale d'un matériel historique et à une mise en scène minimale. (Ibidem: 64)

Camil Petrescu a même la force théorique d'opposer, en réplique, un système dramatique propre, ayant une base philosophique d'une souche étrangère à celle française:

Nous revendiquons aussi la réorganisation intérieure du matériel tout entier [...] C'est ce que la nouvelle philosophie et psychologie allemande nomme Die Gestalttheorie, souvent Gestaltpsychologie et qui seule peut permettre la reconstruction d'une personnalité à partir d'éléments disparates et souvent contradictoires fournis par l'histoire. (Ibidem: 78)

RÉPLIQUES ROUMAINES...

Qui plus est, le dramaturge mène cette distance jusqu'à dénoncer les faiblesses des perspectives consacrées, pour la plupart françaises, sur la révolution de 1792, thème prédilection du drame historique contemporain de l'époque.

Par ailleurs, ce qui nous a poussés à faire cette histoire dramatique est aussi le fait que, dans son intégralité, la conception qui a dominé les autres œuvres dramatiques nous a semblé erronée. [...] Dans presque toutes, Danton apparaît seulement dans la position du vaincu, aux alentours du moment du jugement au tribunal [...] En réalité, Danton a démontré tout son génie au moment culminant de la révolution, et pas dans l'année du Thermidor [...]. (Ibidem: 86)

La distance critique du dramaturge roumain va jusqu'à l'attaque de la vision artistique consacrée par Romain Rolland, le chef de file des auteurs qui ont abordé le thème. Cette attaque directe est l'expression même de la distance critique prise par notre théâtre envers une dramaturgie qui cesse de fournir le modèle/d'être le modèle unique:

Danton est une synthèse entière, complexe, formée de fils liés de manière contradictoire, aucun ne pouvant le caractériser en lui-même. Ainsi, s'il est considéré comme un simple " mégaphone " de la révolution et comme un fêtard difforme (comme nous le présentent jusqu'à présent non seulement les auteurs de pièces et de biographies romancées, mais aussi la majorité des historiens), personne ne saura que Danton a été en réalité l'un des plus grands hommes d'Etat que la France ait jamais portés, un diplomate d'une grande finesse. (Ibidem: 132)

Au niveau de l'expérience créatrice, ces importants pas vers une modernité autochtone, affranchie de l'autorité du modèle, acquièrent aussi la consistance de la réplique esthétique, effective.

Celle-ci se reflète en premier lieu dans la diversité des form(ul)es dramatiques développées à l'époque.

Esthétiquement, les profonds changements de notre dramaturgie sont évidents en premier lieu par la parution de nouvelles espèces dramatiques. Dépassant les frontières des genres traditionnels, ces pièces de théâtre sont marquées par une dominante hybride, tragi-comique: "comédie lyrique" (M. Sebastian), "poème dramatique" (A. Maniu), "mythe payen" (L. Blaga), "comédie tragique", "comédie amère" (G. M. Zamfirescu), "roman théâtral" (V. Eftimiu). On ne pourrait constater la variété de ces créations dramatiques sans la mettre en rapport avec les œuvres de frontière d'André Gide, auteur fort goûté à l'époque en Roumanie, et qui a eu son fin mot à dire surtout dans le développement du roman autochtone. Autant de symptômes de renouvellement, ces catégories d'œuvres trahissent en même temps la réplique envers les efforts français de modernisation de l'essence et de la typologie des textes dramatiques.

Notre jeune dramaturgie vit son premier moment d'épanouissement aussi sur le plan des thèmes. Du point de vue thématique, le drame se diversifie par l'association d'un théâtre de réflexion à celui ayant des nuances sociales ou d'essence psychologique. La comédie redécouvre l'expressivité de la farce et du satyre de mœurs, ou bien elle va à l'encontre de la poésie. Un nouveau théâtre, poétique par sa substance, joint le lyrisme à la philosophie, plaçant sa structure même à mi-chemin entre le comique et le tragique. Parfois, les textes dramatiques mêlent d'une certaine manière les catégories esthétiques, afin de créer la sensation de l'amertume propre à la vie moderne.

Selon notre opinion, le bond en avant de la dramaturgie roumaine de l'époque a été justement le reflet de cet esprit polémique, de ce besoin de se définir en se délimitant des anciennes sources. Ce mouvement critique qui régit l'essor sans

RÉPLIQUES ROUMAINES...

précédent du théâtre est l'expression d'une conscience esthétique mûrie. À cet égard nous distinguons deux genres de répliques, qui sillonnent la dramaturgie roumaine de l'époque.

Dans notre acception, le modèle fonctionne seulement au niveau esthétique, de la structure et de la rhétorique dramatique employée. Par conséquent, nous considérons en tant qu'expression de la réplique explicite au modèle français les œuvres dramatiques qui illustrent autant la création par opposition à une certaine œuvre/un auteur consacré, que celles qui témoignent d'une option esthétique différente.

Chronologiquement, *Danton* (1924-1925) de Camil Petrescu est une des premières répliques explicites au *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland, et surtout à la pièce homonyme de la tétralogie (*Les loups, Le Triomphe de la raison, Le 14 Juillet*, 1898-1902). Au "théâtre populaire" conçu par R. Rolland comme une formule accessible de militantisme patriotique, Camil Petrescu oppose un théâtre de réflexion, de militantisme sur le plan intellectuel, proposant le débat sur la condition humaine, par rapport à l'histoire.

Si l'auteur français envisage l'histoire comme une "épopée dramatique", comme une confrontation entre des héros enflammés par des idéaux grandioses, Camil Petrescu conçoit l'histoire en tant que personnage totalisant. Évitant le piège de l'évocation de la couleur locale et temporelle, où tombe pleinement R. Rolland, par les indications scéniques des "tableaux" de sa pièce, Camil Petrescu identifie l'histoire avec la conscience absolue, à laquelle on rapporte les individus d'une époque.

De la sorte, dans le *Danton* de Camil Petrescu, par son ouverture, du passé vers l'avenir/le présent du spectacle, l'histoire acquiert l'aspect d'une spirale infinie, où les personnalités sont projetés au niveau de la décision, à un certain moment, pour être remplacés, "après coup", par les gens d'un niveau supérieur de la spirale.

Allant de pair avec les préoccupations contemporaines pour le renouveau du roman, le souci des dramaturges pour moderniser le théâtre niait le modèle, qui a dominé par son autorité notre entière expérience antérieure. Ainsi d'une façon bien explicable, si les promoteurs du nouveau roman roumain militaient pour les (re)sources françaises, les dramaturges s'en détachaient d'une manière créatrice.

À cet égard, en cherchant une voie propre, de renouvellement esthétique, le théâtre historique roumain de l'entre-deux-guerres s'érige *contre le modèle romantique français*, qui avait dominé la scène autochtone dans la première moitié du siècle. Dans leurs pièces historiques, les écrivains de style et d'orientations différents abordent les problèmes d'une actualité brûlante pour une humanité en pleine crise. Ils transforment l'histoire pittoresque, pleine de couleur chez les romantiques dans un simple cadre temporel pour les grands débats intérieurs. On y remarque aussi un renoncement général à l'exceptionnel, auquel on oppose le commun, le possible, une vérité subjective, des faits interprétés et sauvés de la sorte des pièges du réalisme.

Ce mouvement commun de la rhétorique du théâtre historique de l'époque implique une diversité de perspectives créatrices, qui ravivent un genre considéré périmé: évocations au message patriotique (Ion Luca, *Alb și negru*, 1933; *Rachierîța*, 1934; *Leana vrăjitoarea*, 1934), la pièce psychologique d'atmosphère provinciale (V. I. Popa, *Răspântia cea mare*, 1921), le théâtre moraliste-déclamatoire (V. Eftimiu, *Strămoșii*, 1912; *Ringala*, 1915).

Un autre type de réplique explicite est celui de *l'option pour d'autres sources esthétiques*. Illustratives pour la synchronisation avec le mouvement européen, celles-ci se rattachent à l'expérience de l'avant-garde. Ces pièces reflètent les recherches esthétiques (par V. I. Popa, G. Ciprian, G. M. Zamfirescu) ou philosophiques (chez L. Blaga) des auteurs significatifs pour le modernisme roumain, affirmés surtout dans d'autres genres littéraires.

RÉPLIQUES ROUMAINES...

L'expressionnisme des drames de L. Blaga (de *Zamolxe* en passant par *Meșterul Manole* jusqu'à *Tulburarea apelor*) est une double réplique au modèle français. Par l'option pour une perspective esthétique en accord avec celle de ses vers, Blaga repousse le lyrisme du théâtre poétique français. Par la vision esthétique et par le message des pièces, l'écrivain met en scène les idées de sa propre philosophie métaphysique. C'est pourquoi, même s'il écrit un théâtre poétique, sa création dramatique sort totalement des contours de l'écriture et de la conception du lyrisme dramatique de souche française. De la sorte, L. Blaga peut être considéré le chef de file des dramaturges contemporains qui allaient développer un théâtre poétique où la réflexion sur l'histoire ou sur la condition humaine rejoint le sentiment patriotique ou la passion et le rêve. Horia Lovinescu, Marin Sorescu, D. R. Popescu sont seulement les sommets de cette série qui allait venir.

V. I. Popa (*Deșteapta pământului*, 1937; *Cățelul sau așa ceva*, 1937; *Mironosițele*, 1938) ou G. M. Zamfirescu (*Sam, grup revoluționar 8*, 1927-1928) par leurs pièces d'un expressionnisme "au pied de la lettre" créent une nouvelle attente esthétique, en forçant l'horizon d'un public ayant l'expérience des œuvres naturalistes ou poétiques, de tradition française. Le manque d'adhésion des metteurs en scène envers ce modernisme sombre de l'expressionnisme (d'une formule concise et schématique à l'extrême) évident dans le simple fait que ces pièces n'ont pas été mises en scène au moment de leur élaboration, nous semble symptomatique pour la réserve, sinon le refus d'un modèle trop éloigné du message et des conventions de notre théâtre.

Cette option esthétique de souche allemande oppose au caractère évocateur des mœurs et socialement intégrateur des drames français une extrême stylisation des relations de l'humain avec l'absolu, de l'être avec les grandes catégories morales et institutionnelles symboliques. Au théâtre poétique français, qui

exprime l'individualité, l'exceptionnel des relations propres à un monde du jeu intellectuel/affectif, le drame expressionniste oppose la subjectivité intégrante, de l'humanité accablée par le fardeau de la souffrance et de la douleur sans issue de l'existence même.

L'avangardisme hybride associe dans une même pièce plusieurs formules esthétiques, afin de renouveler l'arsenal artistique du spectacle sans léser l'horizon d'attente du public. Cela ne veut pas dire qu'il s'agirait là des œuvres qui impliqueraient des concessions artistiques. Au contraire, dans cette catégorie nous intégrons des créations de succès, redevables à un homme de théâtre célèbre à l'époque, qui réalise la fusion des éléments différents assimilés grâce à l'expérience scénique directe de l'auteur, le comédien G. Ciprian (Gh. Constantinescu).

La comédie à nuance absurde de G. Ciprian met en valeur le comportement ludique en tant que moyen de récupération morale d'une humanité conservatrice en excès, dépourvue de toute joie de vivre, de tout bonheur enfantin. Dans la pièce de G. Ciprian *Capul de rățoi* (1938), la formule de l'absurde cultivé par Urmuz est plaquée sur le thème expressionniste de la création d'un "homme nouveau", ayant une autre substance. Le "miracle" expressionniste des drames de la "transformation" se réalise ici par le rire sauveur, par la blague joyeuse et par le geste enfantin, qui libèrent l'âme de ses fardeaux de gravité pesante. Au-delà de l'absurde des gestes, des attitudes et des répliques sans autre motivation que le rire pur, en cascade, le grand comédien Ciprian, a développé ici les concepts essentiels du théâtre poétique français: "miracle", "jeu", "transformation/évasion du réel", ce qui lui a assuré un grand succès à un public qui en était habitué.

Le même G. Ciprian, dans *Omul cu mârțoaga* (1927), par une *comédie pirandellienne d'atmosphère lyrique-expressionniste* développe de nouveau le thème de la transformation miraculeuse de l'âme. Le répertoire des éléments communs avec le théâtre

RÉPLIQUES ROUMAINES...

poétique français semble de nouveau avoir assuré à la pièce l'un des plus grands succès de l'époque. L'éclat charismatique du héros, la métamorphose et le changement d'attributs (entre l'homme et son cheval), le miracle de l'amour transformateur sont autant de marques du lyrisme théâtral d'origine française, qui ont conquis aussi le public européen de Berlin (1929), de Prague (1930), de Berne (1932) et de Paris (par la mise en scène en 1937, réalisée par la compagnie Pitöeff!).

Si la réplique explicite suppose la réaction contre le modèle (unique), *la réplique implicite* plus subtile, prend distance envers celui-ci, pour affirmer la liberté créatrice de l'interprétation d'un (re)source, plus ou moins éloignée. La comédie roumaine de l'entre deux guerres acquiert sa modernité justement par ce développement "en réplique". Il s'agit d'une double réplique, significative pour une dramaturgie mûre: la réplique aux modèles internes et celle au modèle français.

Représentée par la comédie réaliste, qui continue la critique sociale de I. L. Caragiale – en premier lieu les pièces de T. Muşatescu (*Titanic Vals*) et Al. Kirişescu (*Gaişele*) – et par le petit romantisme moralisateur autochtone, "sămănătorist" (de V. I. Popa, *Muşcata din fereastră*), cette première direction esthétique ne fait pas l'objet de notre recherche.

La comédie d'atmosphère, évocatrice des milieux sociaux est marquée par l'expérience du comique français contemporain de M. Achard, P. Géraudy ou M. Pagnol. Tout comme les pièces françaises, les comédies roumaines de cette nature évoquent le petit monde pesant des employés ou bien l'univers humain de la province/de la périphérie de la grande ville.

Dépassant le pittoresque et la jovialité superficielle des créations françaises, la comédie roumaine pose le grave problème des valeurs renversées. Ainsi, dans le monde anodin des employés obscurs on retrouve la grandeur du geste noble, demeuré secret, mais en même temps, pour les autres gens la bonasserie est

condamnable, en tant que travers de l'être (G. M. Zamfirescu, *Idolul și Ion anapoda*). Gardant la toile de fond de l'humanité et de la quiétude de la périphérie, le même G. M. Zamfirescu crée le plus grand écart envers cette atmosphère de souche française en y plaçant les ténèbres de la tragédie de la vengeance et du sacrifice du propre être (*Domnișoara Nastasia*).

D'une grande diversité, autant thématique que stylistique, le théâtre poétique roumain de l'entre deux guerres (sauf celui de L. Blaga, avec sa dimension expressionniste) est redevable à l'essence du lyrisme dramatique giralducien. Ainsi, dans ce théâtre on subordonne les structures et les modalités dramatiques envers le lyrisme. L'agent de l'action, le héros d'un mythe, perd son identité concrète, pour devenir personnage-idée, symbole d'une situation définitoire pour la condition humaine. Tout comme chez Giraudoux, limitant au maximum le mouvement épique, la forme d'expression commune de ces pièces est le poème dramatique. La "dette" esthétique du théâtre poétique roumain envers l'auteur français s'arrête à ces contours généraux. La matière épique et le style dramatique sont propres aux différents auteurs roumains.

Chez les dramaturges roumains, l'approche du mythe n'est pas l'expression de l'évasion du réel dans un monde du possible, du rêve, du miracle, mais plutôt un moyen de généraliser, en mythifiant l'histoire (A. Maniu, *Lupii de aramă*), un essai d'autodéfinition nationale dans le contexte européen (V. Eftimiu, *Înșir' te mărgărite*, A. Maniu, *Meșterul Manole*), ou l'occasion d'une relecture moderne de l'essence antique (Dan Botta, *Alkestis*).

En conclusion, outre l'ampleur du phénomène théâtral roumain de l'entre deux guerres, notre ouvrage démontre que justement par la diversité de ces répliques, la dramaturgie autochtone confirme non seulement son affranchissement du modèle, mais surtout les insoupçonnables disponibilités créatrices, qui esquissent une individualité à tort peu connue dans le contexte européen.

Bibliographie

- Cornea, Paul (1980), *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, Editura Minerva, București.
- Genette, Gérard (1986), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris.
- Petrescu, Camil (1971), *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Albatros, București.
- Sebastian, Mihail (1935), "Ceva despre teatrul lui Giradoux", *Revista Rampa*, vol. XVIII, nr. 5307, p. 10.
- Sebastian, Mihail (1987), *Teatru*, Editura Minerva, București.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris.

BRUIOANE ANTIUTOPICE ÎN PROZA ACTUALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

Felicia CENUȘĂ,
Institutul de Filologie,
Academia de Științe a Moldovei, Chișinău

La Prose antiutopique de la République de Moldova

Résumé *Dans la présente étude l'auteur fait une caractérisation concise du roman antiutopique. Il se réfère à la prose antiutopique de la République de Moldova avec des références à la littérature universelle. L'auteur arrive à la conclusion que dans la République de Moldova il n'y a pas de romans complètement antiutopiques mais seulement quelques fragments ayant cette caractéristique.*

Mots clés *utopie, antiutopie, burlesque, ironie, humour, totalitarisme, désumanisation*

Abstract *The paper makes a brief characterization of the dystopian novel. It refers to dystopian prose in the Republic of Moldova, with references to international literature. The author concludes that, in this country, while dystopia is not represented by whole novels, it does feature in many novels in a fragmentary manner.*

Keywords *utopia, dystopia, burlesque, irony, humour, totalitarianism, dehumanization*

Atât despre utopie, cât și despre antiutopie s-a scris mult și profund, fapt ce ne scutește de a propune o bibliografie exhaustivă la această temă. O explicație lapidară a termenului de antiutopie însă este necesară: antiutopia este expresia unei societăți, unde individului i se creează o condiționare psihologică dezumanizantă în numele unui ideal umanitar de fapt, pervertit, golit de orice sens omenesc. Antiutopia radiografiază o lume pe dos: ea nu construiește, ci distruge, ea nu propune "insule fericite", ci lumi agonizante și se caracterizează prin dominarea unui control absolut asupra faptelor și minților oamenilor prin intermediul opresiunii, dogmatismului, vorbirii insinuante, exploatării sentimentelor de vinovăție, compasiunii intimidante, cenzurii. Antiutopiile sunt, în mare parte, opere politice care proiectează o viziune critică asupra societăților existente. (Achim, 2002: 124) Cruzimea acestor societăți este denunțată cu armele alegoriei, parabolei, parodiei, grotescului și ironiei feroce, ce au dat întotdeauna frisoane regimurilor totalitare. (Negrici, 2003: 226)

Când vorbim despre proza antiutopică ne referim, în linii mari, la romanele: *Noi* de Evgheni Zamiatin, *Minunata lume nouă* de Aldous Huxley, 1984 și *Ferma animalelor* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Zbor deasupra unui cuib de cuci* de Ken Kesey, *Băieții din Brazilia* de Ira Levin, la remarcabila piesă ioniciană *Rinocerii* ș. a.

Narațiunea antiutopică exemplifică amploarea unor fenomene incoerente, trădând o logică infailibilă a absurdului, în care rațiunea este voalată și identitatea regresează spre o stare embrionară, de cele mai dese ori animalică (de exemplu: "rinocerizarea" sau transformarea oamenilor în animale în *Rinocerii* de Eugen Ionesco, "clonarea" în *Băieții din Brazilia* de Ira Levin, "lobotomizarea prefrontală" în *Zbor deasupra unui cuib de cuci* de Ken Kesey ș. a.). Acestea traduc victoria a ceea ce

uniformizează asupra individului construind astfel proiecte ale manipulării.

Ceea ce facilitează și amprentează apariția literaturii antiutopice sunt perspectiva pesimistă și dramatismul agresiv. Ridicându-se contra fericirii gregare, etatismului omniprezent, infantilizării sociale, scrierile antiutopice sunt opusul idealismului optimist în care se respinge universul lor conformist. Literatura aceasta nu oferă soluții și nici happy-end-uri.

În literatura română, "antiutopia și-a brevetat deja o schemă narativă proprie și, mai mult decât atât, o atmosferă specifică". (Crețu, 2008: 9) Prin urmare, am putea numi câteva romane care se încadrează în atare schemă: *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu, *Adio, Europa!* de I. D. Sârbu, *Al doilea mesager* de B. Nedelcovici, *Gulliver în Țara Minciunilor* de Ion Eremia, dar și romanele apărute mai recent: *Simion Liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* de Petru Cimpoeșu, *Venea din timpul diez* de Bogdan Suceavă, ambele fiind niște cronici ale României anilor '90.

De asemenea, multe proze din literatura română conțin anumiți germeni ai distopiei ca *Orgolii* de Augustin Buzura, *Scaunul singurătății* de Fănuș Neagu, *Noaptea de Sânzâiene* de Mircea Eliade ș. a.

În Republica Moldova, bruioane ale antiutopiei totalitare decelăm în o serie de scrieri, printre care *Cubul de zahăr* de Nicolae Popa, roman care a făcut dovada unei maturizări a ideii de proză în Basarabia, o proză repliată asupra realului, asupra spațiului cotidian insignifiant prin banalitatea sa, acel spațiu pe care proza tradițională l-a considerat, până nu demult, lipsit de relevanță narativă. Este un roman care face trimitere la social, cu o perspectivă ambiguă a relației verosimilitate/realitate.

Locul desfășurării narațiunii este un sat din codru, Bahuseni, un fel de Macondo basarabean, ce reprezintă o utopie socială în negativ, o lume a agoniei, mizeriei, corupției, violenței și apatiei. Pentru bahuseneni, unica modalitate de a-și atinge fericirea

iluzorie a acestei lumi este alcoolul și câștigarea banilor pe orice căi. Îndeletnicirea de bază a lor este creșterea porcilor, corciți cu niște mistreți. Această imagine nu este altceva decât o aluzie la mancurtizarea moldovenilor și sovietizarea lor. Autorul țese o rețea de întâmplări pentru a scoate în evidență mecanismul care a făcut să funcționeze atât regimul sovietic opresiv, cât și modul de (supra)viațuire al oamenilor nevoiți să trăiască într-un asemenea mediu. Imaginea omului mic, supus, degradat moral și intelectual, ușor manipulabil este ușor de decelat în fragmentul următor:

– *Eu, Valentin Bârcă... am înțeles demult un lucru pe care iaca ți-l dezoălui și ție. Țara asta a noastră, Uniunea Sovietică, este cea mai puuuternică, știi tu de ce? Pentru că pâclișii și mititeii nu sunt lăsați să se învârtă printre picioarele celor mari. Mititel sunt eu, mititel ești tu. Și milioane de mititei mișună-n jur... Puterea noastră-i în aceea că știm să ne lăsăm conduși. Da, măi frate! Supuși și disciplinați. Asta ne face oameni!... Anume asta înseamnă stat puternic, măi vere! Asta-nseamnă guvernare, stabilitate și ordine: să simți că te arde-o privire coala la ceafă. S-o simți fiecare și să steie cu botu-n pământ și să-și caute de lucru. (Popa, 2005: 32-33)*

Elemente ale utopiei negative întâlnim și în prozele lui Nicolae Vieru, un scriitor nonconformist, abil căutător de modele în preocupările sale literare, printre primii în anii '70 care a făcut literatură din tabuurile perioadei sovietice: mancurtizare, nomenclatură, deznaționalizare și manșardizare. Concludentă în această ordine de idei este nuvela sa, *Noli me tangere*. Personajele centrale sunt Gloria Ștefănescu, pianistă talentată, care lucrează în calitate de secretară a unui fost coleg de serviciu al tatălui său, Tonulov, actualmente șef, membru de partid și domnișoara Ani, fiica șefului, care studiază la Moscova. Istoria vieții personajelor se țese arbitrar în text și pare a fi destul de lizibilă. Gloria devine secretară a lui Tonulov după moartea tatălui ei, eliberat din serviciu pentru acte de naționalism. Ea abandonează cariera de

pianistă și lucrează aici, pentru a-i sfida cu prezența sa pe foștii rivali ai tatălui său. Ana, în copilărie o foarte bună prietenă a ei, de asemenea pianistă, dar mai puțin dotată, datorită susținerii tatălui, își face studiile la Moscova și ajunge să vină în Moldova pentru a prezenta un concert la Sala cu Orgă. Întoarcerea lui Ani o lasă destul de rece pe Gloria și o face să ia poziția de “Noli me tangere”. Fratele Gloriei, Darie, un tip ahtiat după lecturi, “un intelectual clandestin”, ajunge paznic la grădiniță.

În această scriere, autorul dezavuează regimul absurd, alimentat cu frica și umilința oamenilor încă din fragedă tinerețe, cu manșardizarea și demagogia prin intermediul monologului lui Ani, care e bântuită conflictual de propriul trecut, de aceeași neaderență la prezentul corupt, ce nu corespunde sub nici o formă principiilor sale morale:

Niciodată nu ți-a trecut prin cap că suntem o generație batjocorită? Că am fost trădați și vânduți, umiliți la fiecare pas, înjosiți. [...] Și iată-ne acum reci, indiferenți, ironici, răi, mult mai răi chiar decât cei din urmă sclavi pentru că știm că nu ne așteaptă înaintea decât un licăr de speranță. Lumina Domnului? Doar pentru câțiva dintre noi ea există. Cei mulți orbecăim prin întuneric și auzim strigătele celor perfizi: încolonarea la dreapta, la stânga! Dumnezeule, mare, ce altceva decât frica? Ce altceva decât acel miros greu al Bizanțului? Sânge și marșuri. Încolonați încă de la grădiniță. Treceam prin această viață atât de săracă, tristă și amară, ca niște fantome. (Vieru, 1988: 46)

Paradoxul este că mulți dintre acei încolonați nu sesizează nici un pericol și nu îndrăznesc să iasă din coloană. Doar puțini dintre ei o fac, riscându-și viața și spunând “Noli me tangere”. (Popa, 1997: 172)

Romanul *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache oferă o abordare carnavalescă a utopiei. Romanul nu vizează direct istoria propriu-zisă, ci esența ei utopică. Autorul creează o lume dezobedientă ludic față de normele partidului. Personajul central,

Serafim, este un comediant al vieții, existența lui coincidând cu rolul estetic autoimpus în afara căruia nu poate exista. Prin sincer-naivitatea sa, el demască convenționalismul viciat al vieții cotidiene. Această mască formală și de gen îi este necesară romancierului pentru a defini atât poziția sa față de observarea vieții, cât și de punerea în lumină a ei.

Nuvela *Geniosfera* de Nicolae Rusu poate fi citită fără prea multă încordare, ca o antiutopie ieșită de sub auspiciile sumbre ale totalitarismului.

Personajul central al nuvelei este un ziarist care găsisese o informație apărută într-o publicație guvernamentală în care se spunea că “o mână de savanți din marea noastră țară au dat cu tifla celor mai luminate minți din lume” și au creat un laborator de “valorificare a geniului uman” în care

capacitățile omului, vitale sau spirituale ajung la niște proporții fantastice, unde tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte nu mai țin de domeniul fantasticului [...] Se mai spunea în informația aceea că, pentru a preciza unele aspecte, neînsemnate, de altfel, acel grup de savanți are nevoie de voluntari din diferite medii sociale. Acestora le era garantată nemurirea și, pe viitor, un loc permanent de serviciu în acel mediu special, cu un nume semnificativ – « geniosfera ». (Ibidem: 46)

Fiind intrigat de această noutate, el se hotărî să meargă la Centru ca trimis special al unei agenții de presă pentru a pune la curent cititorii cu amănuntele desfășurării acestui grandios și fantastic experiment. La “porțile” laboratorului dădu de o mulțime de voluntari care scandau: “Voluntari din toate țările, uniți-vă!” (Rusu, 2000: 7-10), o aluzie transparentă la sloganul “Proletari din toate țările, uniți-vă!”

Laboratorul ce găzduiește experimentul de construire a “omului nou” este, de fapt, organizat concentraționar semănând mai degrabă cu o temniță umedă și întunecoasă (întunericul fiind

un procedeu consacrat în antiutopii în care jubilează dezastrul), decât cu un laborator de cercetare. Laboratorul își are legile sale esoterice, la care numai "privilegiații" au acces. Personajele nu au individualitate. Lipsa acesteia este marcată prin faptul că ele nu mai au nume, ci numere. Ele sunt construite după un principiu al uniformizării absolut pertinente într-o parabolă antitotalitară.

Centrul de greutate al nuvelei rămâne totuși drama protagonistului narator, care joacă rolul unui personaj martor, al reflectorului care, venind din afară, asistă lucid și pe cât posibil detașat la metamorfoza celor din interior la "rinocerizarea" lor. Involuntar, în cele din urmă, și el, devine "pacient" și se află în fața pericolului de a ajunge "om nou".

Nuvela este construită după un scenariu elucubrant de un umor irezistibil și conține o serie de sertare epice cu viziuni bufe, carnavalesci. Totul se desfășoară într-o fantezie ilariantă și imens haz. Dincolo de fantezia debordantă, tot textul este supus unui tratament ironic, întrucât lumea ficțională nu este deloc străină de realitatea trăită. Nuvela preia vizibil schema antiutopiei, conferindu-i o turnură ludică căreia nu i se refuză gravitatea subsidiară. Contrautopia din această nuvelă nu este una scientiștă, nici una poetică, ci mai degrabă o parabolă a regimului de ieri și poate că și de azi, prezentat cu mijloace catifelate.

Literatura de după anii '90 vine și ea cu o serie de proze care au ca temă totalitarismul, dezvoltat fie în lucrări de ficțiune cu un mai pronunțat efect stilistic, fie în lucrări de memorialistică, în care primează sentimentul autenticității, consemnate în urma propriilor experiențe dobândite în viața socială din perioada comunistă a personajelor: *Iepurii nu mor* de Ștefan Baștovoi, *Înainte să moară Brejnev* de Iulian Ciocan, *Născut în U.R.S.S.* de Vasile Ernu, *Turnătorii de medalii* de Anatol Moraru ș. a. Aceste scrieri sunt niște radiografii ale cotidianului basarabean din perioada brejnevistă. Majoritatea sunt experiențe biografice. Narațiunile sunt scrise la persoana a treia, dar care nu sunt altceva decât niște deghețate

povestiri la persoana întâi (a se vedea: Sașa (Stefan Baștovoi), Iulian (Iulian Ciocan)).

Romanul *Înainte să moară Brejnev* este conceput ca o suită de depoziții narative despre o umanitate zăpăcită de propriile metamorfoze, e un compendiu al anomaliilor basarabenilor din “paradisul socialist” elogiât cu multă ardoare de cântăreții perioadei brejneviene. Mici spaime, ticuri și frustrări, nostalgii reprimite și euforii casnice sunt radiografiate minuțios, prin gaura cheii, pentru a se închea într-un tablou al platitudinii convulsive, macerante. Personajele sunt oameni care fac parte din diferite pături sociale: Policarp Feofanovici, rusofon, veteran de război moare singur în condiții mizerabile, copiii acestuia nepermițându-i să se recăsătorească pentru ca nu cumva să piardă apartamentul în favoarea viitoarei neveste moldovence; muncitorul Ionel Pâslari se însoară cu o femeie luxoasă și se pricopsește cu apartamentul acesteia; Dochita Barbalat – o pensionară, împovărată de sacoșe, moare strivită de o macara, care, “dintr-o regretabilă neglijență”, îi cade în cap în vreme ce se întorcea de la piață, iar aceasta nu se ferește de macara din cauza sacoșelor grele de care nu vrea să se despartă.

Autorul aduce în vizor și traiul de fiecare zi al pionierului Iulian, fiul unui muncitor de la uzină și al unei educatoare cu origini “burgheze” care locuiesc împreună într-un apartament de 41 de metri pătrați. Narațiunea nu este una de ordin mimetic, ci e o reconstituire subiectivă a personajului central care tocmai la maturitate își dă seama de lumea de cândva și de cumplita ei mizerie existențială.

Relatările personajului narator sunt niște istorii cu început și sfârșit aflate parcă în așteptarea unui verdict de natură morală, care cere să vină neapărat de undeva din afara instanței narative.

Cu o construcție impecabilă, o ingeniozitate a povestirii și a multitudinii de istorii decupate și intercalate în povestea principală este romanul *Turnătorul de medalii* de Anatol Moraru.

Universul scrierii este campusul universitar bolșean, cu felii din existența banală a unor studenți care re trăiesc în registru ludic și saltimbanc voluptățile vieții. Evenimentele relatate sunt în mare parte niște experiențe biografice ale personajului narator, Dorin Pânzaru, care le reconstituite caleidoscopic dintr-o perspectivă actuală. Pe lângă aventurile bahice cu melancolii ale depravației, care abundă în roman, apar, din când în când, și injectări distopice memorabile. Andrei Coroman îi povestește lui Dorin Pânzaru o scenă tipic basarabeană despre războiul al doilea mondial și venirea rușilor în sat (înalt elogiată de poezii poporului), ca acesta din urmă s-o “valorifice” literar:

Bunica Alexandra mi-a povestit că, atunci când au intrat, murdari și beți, rușii în sat, au început a căuta vin și femei. La ei în gospodărie a dat năvală un căpitan crăcănat, cu părul năclăit de sudoare și a strigat la bunelul Eftimie: « Vina davai! » Bunelul care nu știa nici o boabă rusește l-a întrebat: « Ce doriți, domnule? » « Domnul » a mai urlat o dată: « Vina davai, rumânskaia tvoia morda! » Văzând că bunelul nu se mișcă, căpitanul a scos revolverul din toc și a tras două focuri în tavan. Bunelul a coborât în beci și i-a adus o tocitoare pe care rusul a băut-o pe nerăsuflăte și a cerut: « Davai eşcio. » I-a mai adus una. A uscat-o și a vrut să mănânce: « Kușati davai! » După ce s-a săturat, a pus-o pe bunică să încălzească apă și s-a băit, ea turnându-i apă și spălându-l pe spinare. Seara, i-a ordonat bunelului să înhame caii la căruță și l-a trimis cu alți câțiva săteni să aducă muniții de la Tiraspol. După ce a plecat, rusul a pus zăvorul și toată noaptea a violat-o pe bunică-mea. Și așa, două nopți la rând. După trei zile, unitatea a plecat mai departe, să « elibereze » Europa. La întoarcere, bunelul, văzându-și nevasta « obosită », i-a tras o bătaie de pomină. A fost apoi mobilizat și, după o jumătate de an, s-a întors de pe front fără un picior, îl pierduse în masacrul de la Oder. De câte ori se îmbăta, îi făcea mizerie bunicăi, reproșându-i « dragostea » cu rusul. Bunica zicea că i-a cunoscut și pe ofițerii nemți, dar nu se compară. Aceștia erau corecți: plăteau onest pentru mâncare, băutură sau dragoste. Ea a cedat unui locotenent neamț, Helmut, dar acela era cultivat, parfumat și i-a dat

BRUIOANE ANTIUTOPICE...

două sute de mărci, pe care le-a păstrat toată viața. Bunica spunea că nu e adevărat ce-au scris istoricii sovietici: nemții nu au terorizat și nu au omorât aici, în Basarabia, populația pașnică. (Moraru, 2008: 91-92)

Romanul *Spune-mi Gioni! Învoățăturile veteranului KGB Verdicurov către nepotul său* de Aureliu Busuioc creează o țesătură narativă în care se împletește ficțiunea cu documentarul. Personajul central, veteranul KGB-ului Verdicurov în vârstă de șaptezeci și șapte de ani scrie o epistolă cu memorii și comentarii pe marginea unor evenimente istorice, diverse sfaturi adresate nepotului său, student la Litere, bursier la una dintre universitățile din America. Istoria devenirii sale veleitariste de la inocentul Ionel Tăburțanu până la ilegalistul Ivan Alexandrovici, om al puterii, complice al experimentului istoric construit de stalinism este abominabilă. Metamorfozele lui Verdicurov se desfășoară direct sub farurile puterii staliniste, care a știut să-l orbească, să-i distrugă identitatea, să-l facă să abdice moral și să degradeze intelectual. Verdicurov nu este doar o victimă a stalinismului, ci și un complice al acestuia. Autorul prin acest roman vine să demonstreze că întreaga oroare a înălțării societății comuniste constă nu doar în realitatea victimelor, cât și în supraviețuirea, selecția unui tip de om care este gata de sacrificii de orice ordin, făcându-i și pe alții victime ale sale.

Lucrările de mai sus nu au doar o valoare documentară despre totalitarism, ci și un context epic care are menirea să contureze un context social și politic pentru a relata o etapă ce a marcat destinul personajelor. Ele reconstituie și resuscită, cu mijloacele narațiunii moderne, un univers compus din experiențe salvate de memorie, aduse în scenă pentru a fi supuse verdictelor de natură morală și socială.

Bibliografie

- Achim, Gheorghe (2002), *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Editura Limes, Cluj-Napoca.
- Busuioc, Aureliu (2003), *Spune-mi Gioni!*, Editura Prut Internațional, Chișinău.
- Ciocan, Iulian (2007), *Înainte să moară Brejnev*, Editura Polirom, București.
- Crețu, Bogdan (2008), *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București.
- Moraru, Anatol (2008), *Turnătorul de medalii*, Editura Prut Internațional, Chișinău.
- Negrici, Eugen (2003), *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București.
- Popa, Nicolae (2006), *Cubul de zahăr*, Editura Cartier, Chișinău.
- Popa, Nicolae (1997), "Despre absenteismul literar sau Nicolae Vieru și generația sa", *Revista Basarabia*, nr. 3, pp. 11-12.
- Rusu, Nicolae (2000), "Geniosfera", în *Trecă alții puntea*, Editura Prut Internațional, Chișinău.
- Vieru, Nicolae (1991), *Noli me tangere*, Editura Hyperion, Chișinău.

DE LA VIS LA TEXT: UNELE CONSIDERAȚII ASUPRA ONIRISMULUI FRANCEZ ȘI ROMÂNESC

Diana CIOINAC (ȘIPILOV),
Angela COȘCIUG,
Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

*Du rêve au texte:
quelques réflexions sur l'onirisme français et roumain*

Résumé *Dans l'article qui suit nous nous proposons une étude de l'onirisme français et roumain. Tout en partant du rêve et de ses types, nous analysons la matérialisation de celui-ci à travers les textes.*

Mots clés *rêve, type, texte*

Abstract *The presence of dreams in literature is a very generous topic, and this paper aims to draw a comparison between the French and Romanian literatures in this regard. It is a pragmatic approach based on the direct analysis of a series of texts.*

Keywords *dream, type, text*

*L'homme ne pourra jamais cesser de rêver.
Le rêve est la nourriture de l'âme
comme les aliments sont la nourriture du corps.
Paulo Coelho, Le Pèlerin de Compostelle*

Tipuri de vise și materializarea lor prin texte

După cum o atestă o serie de documente scrise, indivizii umani au început să se intereseze de natura și semnificația viselor încă din Antichitate. Astfel cu 4000 de ani înainte de Cristos, asirienii interpretau deja visele ca o legătură între viață și moarte, ca, mai apoi, cam cu 500 de ani înainte de Cristos, Hipocrate să folosească verbalizarea și semnificația viselor pentru a-și diagnostica pacienții, fiind ferm convins că caracterul subconștient al individului uman, atestat în vise, vorbește de la sine de anumite devieri de sănătate. În Antichitate, visul mai era considerat și semn de prevestire a nenorocirilor care urmau să se abată asupra indivizilor.

Cercetarea viselor sub diferite aspecte nu încetează nici în epocile următoare, acesta fiind conceptualizat diferit de cercetătorii preocupați de diferite domenii de cunoaștere. Generalizând definițiile aduse visului de-a lungul timpurilor, Alex Chevalier și Alain Gheerbrand susțin, în *Dicționar de simboluri*, că visul se prezintă, de cele mai dese ori, drept: 1. o experiență subconștientă, adică o succesiune de imagini, sunete, idei, emoții și alte senzații care apare, de obicei, în timpul somnului; 2. o reprezentare, mai mult sau mai puțin ideală sau himerică, a ceea ce vrem să realizăm, a ceea ce dorim, adică o planificare a viitorului. Cercetătorii concluzionează că visul este

cel mai bun agent de informare privind starea psihică a celui care visează [...], el este pentru acesta o imagine asupra sie-însuși, adesea nebănuită, un revelator al eului și al sinelui. (Chevalier et alii, 1995: 457)

Ca succesiune de imagini, sunete, idei, emoții și alte senzații care apare, de obicei, în timpul somnului, visul apare la persoanele care sunt conștiente că visează, în sensul că trezindu-se

acestea conștientizează cele văzute în vis ca un vis. Prin urmare, acest tip de vis este unul lucid și unic, deoarece, în timpul lui, persoana în cauză poate exercita control conștient, adică efectiv asupra mediului, personajelor și tuturor caracteristicilor acestora, precum și realizează unele lucruri care sunt imposibile sau foarte puțin probabile în realitatea fizică, adică în starea de veghe: “[...] j’aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu’il allait se passer quelque chose de bizarre”; (Gautier, 1995: 660-666)

Ne pouvant pas sortir de mon rêve et m’éveiller, n’ayant aucun recours pour me tirer de cette situation, je décide d’analyser ce qui m’arrive. Oui, on peut analyser en rêvant. (Navare, 1977: 132-136)

După cum menționează o serie de cercetători, visul lucid (numit de noi și unic, pentru a-l diferenția de cel periodic, despre care vom vorbi în continuare), este, de cele mai dese ori, extrem de realist (fapt ce se desprinde și din exemplul adus mai sus), prezentând și o ascuțire a acurateții simțurilor celui ce are visul în cauză.

Visul periodic, care nu este unul lucid, este visul care se repetă integral sau fragmentar la o persoană: “Toutes les nuits, dans ses rêves, il voyait la tête de Charlemagne, et, chaque fois qu’il voulait la saisir, elle se dérobaient en ricanant”. (Sandeau, 1855: 51)

Deseori, periodicitatea, în vis, privește doar un personaj:

Une nuit, Félicie rêva que Blanchonnet se montrait à elle. Ce n’était pas la première fois qu’il troublait le sommeil de la pauvre femme, mais d’ordinaire il se contentait de traverser la chambre en glissant au ras du plancher. (Green, 1972: 532-533)

Visul prevestitor (sau profetic), unic sau periodic, este visul prin care se prevestește viitorul, adică cel prin care persoana care visează este preîntâmpinată de o primejdie ce o paște, un eveniment care se va realiza etc.:

Un jour que j'avais mal passé la nuit, à cause des puces et des punaises, qui couchoient pêle-mêle avec nous dans nos cabanes, je m'endormis à ma place de fatigue: ce fut un bonheur que je ne fus pas houssiné; mon pauvre esprit rêva, et je crus voir un Phantôme que je ne connoissois pas, duquel sortit ce discours: «O fils de Brideron le guerrier, je viens exprès ici pour te parler. Jeune homme, béche, sois battu comme plâtre, et dévoré des punaises, tu ne le seras jamais du Loup; mais par ce moyen, tu trouveras la patience; ne la lâche pas si tu la tiens: Je t'annonce que ta Mère t'attend le fuseau à la main; que ses Galands ne tiennent rien: Que tu verras ton Pere au coin de son feu crachant sur les tisons, et fumant pipette. Réjouis-toi d'être malheureux; tu es bien malotru, mais tu guériras de tous tes maux aussi aisément qu'un cheval du farcin: j'ai parlé; profite. Adieu pauvre Diable ». Ce fantôme disparut alors, et je me reveillai guai comme un pinçon. (Marivaux, 1956: 92)

Uneori în aceste vise, preîntâmpinarea sau, pur și simplu, informația vine din partea:

a. unei fantome:

voir un Phantôme que je ne connoissois pas, duquel sortit ce discours: « Je t'annonce que ta Mere t'attend le fuseau à la main; que ses Galands ne tiennent rien: Que tu verras ton Pere au coin de son feu crachant sur les tisons, et fumant pipette. Réjouis-toi d'être malheureux; tu es bien malotru, mais tu guériras de tous tes maux aussi aisément qu'un cheval du farcin: j'ai parlé; profite. Adieu pauvre Diable ». (Marivaux, 1956: 92)

b. unui înger:

*Le roi se couche dans sa chambre voûtée;
 saint Gabriel de par Dieu vient lui dire:
 «Charles, rassemble les armées de ton empire!
 De vive force tu iras dans la terre de Bire
 et secourras le roi Vivien à Imphe,
 car les païens ont assiégé la cité,
 et les chrétiens te réclament et t'appellent.»*
 (Chanson de Roland, 1990: laisse 291, vers 3988-4002)

c. unei divinități:

*Nouă meșteri mari,
 Calfe și zidari!
 Știți ce am visat
 De când m-am culcat?
 O șoapltă de sus
 Aieva mi-a spus
 Că orice-am lucra
 Noaptea s-a surpa
 Pân-om hotărî
 În zid de-a zidi
 Cea-ntîi soțioară,
 Cea-ntîi surioară
 Care s-a ivi
 Mîine în zori de zi
 Aducînd bucate
 La soț ori la frate.*
 (Mănăstirea Argeșului)

Visul emotiv ia forma unui coșmar de cele mai dese ori:

[...] j'eus un songe, dans lequel il me parut qu'elle [la feue reine] accouchait d'un méchant petit dragon, qui se mit à me manger le blanc des yeux dès qu'il fut au monde; je consultai les savants sur un songe qui me donnait beaucoup d'inquiétude. (Hamilton, 1786: 283-285)

Visul lucid, inițiat în starea de veghe, este unul creativ, care se încheie, de cele mai dese ori, cu formularea unei noi idei, cu crearea unei opere artistice noi sau a unei invenții.

Toate tipurile de vis enumerate mai sus au fost materializate în texte beletristice franceze, scrise în diferite perioade istorice. Astfel, încă în 1200, Beaujeau descrie visul lui Guinglain în romanul *Le Bel Inconnu*:

[...] mais il est si fatigué qu'il s'endort. Pendant son sommeil, il a vu celle qui fait battre son cœur à en mourir: il tenait la belle dans ses bras. Toute la nuit, il rêva qu'il la voyait et qu'il la tenait dans ses bras et cela dura jusqu'au point du jour. Vite, il se leva alors sans perdre de temps. (Beaujeau, 1852-1877: 53)

Ulterior, apar romanele onirice scrise de Voltaire *Le Blanc et le Noir*, Gustave Flaubert – *Mémoires d'un fou*, Honoré de Balzac *Ursule Mirouët*, Maxime Ducamp – *Mémoires d'un suicidé*, Bérroul *Le roman de Tristan*, Marcel Proust – *Du côté de chez Swann etc.*

La Chrétien de Troyes, visul e un mijloc de a evada din realitatea înconjurătoare într-un mediu, un spațiu dorit. Astfel, împăratul Guillaume din romanul *Guillaume d'Angleterre* evadează din realitate în pădure, la vânat:

Il songe qu'il lui semble, que, comme s'il était à la chasse de rivière, il poursuit dans une forêt un cerf seize cors; et il est absorbé dans sa rêverie, il oublie ce qui l'entoure au point de se mettre à encourager les chiens et à les inviter à courir après le cerf, si bien que dans la salle invités et serviteurs l'entendent tous s'écrier: « Sus! Sus, Bliaut, ce cerf s'échappe ». Tous s'en moquent et en rient, et se disent les uns aux autres: « Ce marchand est un vrai fou. Regardez comme il est ahuri! » (Troyes, 1994: 46)

Regele Guillaume visează fiind treaz, adică conștient: “il s’absorbe tellement dans ses pensées qu’il se met à rêver tout éveillé.” (*Ibidem*)

Interesul lingviștilor pentru tipurile de vis și materializarea lor prin texte beletristice se înregistrează relativ târziu în știință, cam la începutul secolului al XIX-lea, când apar primele încercări de abordare mixtă a acestor texte, mai cu seamă, din perspectivă psihologică și lingvistică.

Transfigurarea realității prin intermediul visului

Problema visului în literatură reprezintă un subiect foarte generos, față de care literatura română și literatura franceză au manifestat un interes marcant.

Din perspectiva istoriei literare, opririle pe traseul visului au urmărit etape literare esențiale: romantismul, simbolismul, suprarealismul, avangarda, “onirismul”.

Pentru romantici, visul este poate cea mai importantă coordonată a existenței lor, definitorie într-o asemenea măsură pentru felul lor de a gândi și a simți, încât ei afirmă, sub diferite forme, substanța aceleiași idei: *visul este a doua viață*, după cum afirmă Gerard de Nerval.

Apariția visului ca temă majoră în literatura romantică se datorează unei sensibilități speciale ce caracterizează sfârșitul secolului al XVIII-lea. Reacția de respingere față de spiritualul clasicilor, raționalismul și scientismul iluminiștilor s-a tradus printr-un apetit nemaîntâlnit pentru exploatarea fantasticului, a magiei, a ocultismului care își găsesc exprimare în vis și reverie. În trăirea romantică autentică, cele două concepte sunt și forme ale evaziunii.

În lucrarea *Vis și reverie*, Sultana Craia prezintă o listă impresionantă a scriitorilor romantici, pentru care oniricul este o modalitate de evadare: 1. în exotism (Chateaubriand, V. Hugo), 2. în trecut (Tieck, W. Scott, V. Hugo), 3. în iubire (Novalis, Keats), 4.

în ocultism (E. T. A. Hoffman, E. A. Poe), 5. în vis (Jean Paul, Novalis, Shelley, E. A. Poe etc.).

Evadarea, în acest caz, se face cel mai des dintr-un prezent tern, poate chiar opriment, într-un tărâm al libertății fără hotar, deoarece visul este

[...] pentru scriitorul romantic remediul împotriva suferinței, condiția cunoașterii, generatorul miturilor, starea poetică prin excelență [...]. Prin vis, timpul și spațiul sunt abolite; prin vis, eroului îi sunt îngăduite aventuri arhetipe ale umanității ori ale spiritului, deoarece el atinge condiția universalității și se reintegrează în macroritmurile cosmice. (Dumitrescu Bușulenga, 1976: 129)

Pentru M. Eminescu, la fel ca și pentru V. Hugo, visul relevă marea putere a poetului de a transfigura realitatea și de a proiecta idealuri. Cu referire la creația eminesciană, G. Călinescu afirmă că “toată literatura poetului este onirică și, când nu există de-a dreptul regimul oniric, ea capătă cel puțin forma visului” (Eminescu, 1985: 28) pentru că poetul fuge de real, având sentimentul deplin că-și poate construi un univers paralel, superior, deoarece, “lumea este așa cum o gândesc eu”. Prin urmare, visul îi oferă lui Eminescu proprietăți demiurgice (așa ca și lui V. Hugo), deoarece prin vis, lumea întreagă poate fi luată în stăpânire și reorganizată după simțirea inocentă a celor care tânjesc după frumusețea și unitatea originară a Universului. În consecință, celebra nuvelă eminesciană *Sărmanul Dionis* e structurată în întregime pe ideea-leitmotiv că “viața-i vis”. După cum o menționează mai mulți cercetători, meditația romantică eminesciană aprofundează axioma anterior citată pe dimensiunea de adâncime a ființei eroului romantic: “În faptă lumea-i visul sufletului nostru” (Eminescu, 1972: 2), la fel cum și la romanticul Novalis, visul “nu este altceva decât smulgerea, plină de tâlc, a

unei fâșii din cortina de taină ce cade în mii de falduri înlăuntrul nostru.” (Novalis, 1980: 78)

Reiese că intenția de a-ți povesti visul și totodată a încerca să-i pătrunzi înțelesurile înseamnă, de fapt, a-ți înțelege propria existență și menire. E adevărat că, în viziunea eminesciană, dar și în cea a lui Novalis, *tu*, cel autentic, poți trece dincolo de porțile visului, acolo unde simțirile, cugetările și trăirea erotică pot căpăta proporții de neechivalat în așa-zisul spațiu real.

Eroul eminescian Dionis face o incursiune onirică spre cunoașterea absolută și “visează posibilitatea de a recupera lumile anterioare ale timpului”. El se întreabă dacă poate oare să se deplaseze pe verticalele timpului și pe orizontalele spațiului, “să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – oare este absolut posibil? Visăm călătorii în Univers, dar Universul nu este oare în noi?” (Eminescu, 1972: 4) Astfel, reflectând asupra conceptelor de timp și de spațiu: “nu există nici timp, nici spațiu, își spuse el, ele sunt doar în sufletul nostru” (*Ibidem*), sărmanul Dionis e cuprins de vis și se metamorfozează în călugărul Dan în timpul domniei lui Alexandru cel Bun. Călătoria onirică a personajului pe axa temporală durează circa 500 de ani. În mod paradoxal, dar totuși atât de firesc romanticilor, trezindu-se, călugărul Dan are revelația de a fi trăit în viitor, sub numele de Dionis. Ambiguitatea planurilor narrative este întreținută de autor în mod conștient pentru că, în esență, cei doi avatari au aceleași preocupări: interesul pentru stăpânirea prin gând a spațiului și a timpului și o pasiune erotică suavă și inocentă pentru frumoasa Maria. În secolul al XIX-lea, Dionis răsfoiește cartea magică a lui Zoroastru, abandonându-se unei stări de visare produsă de “fața cea blândă a lunii”. Dacă, pe de o parte, luna favorizează reveria, iar poetul se lasă captivat de astrul selenar, pe de altă parte, în nenumărate situații, alunecarea în visare e autoimpusă, căci “el își închide ochii ca să viseze în libertate”; starea de beatitudine, de exemplu, produsă de imaginea tinerei fecioare care cântă divin la

pian, în apropierea casei lui Dionis, poate fi concentrată, în esență, printr-o strângere silită a ochilor. Astfel, din întregul portret al fetei, se va întipări doar vocea ei în memoria afectivă a personajului romantic. De altfel, fie că se află în prezent, fie că se află în trecut, Dan/Dionis are o aceeași natură visătoare, care-l face să aibă intuiții și fulgerări de intuiții ce-i transmit gândul că el nu aparține timpului său. Visul de iubire, pe care-l trăiește călugărul Dan, face posibil ca el și iubita să poată călători, prin forța imaginației, în lună. Această călătorie în Univers este un drum al cunoașterii, ideal spre care tinde însuși Mihai Eminescu. În timpul visului de iubire, timpul și spațiul au dimensiuni diferite de cele reale: ora devine veac, clipele vor fi decenii, iar Pământul un pandativ pe care Dan îl prinde în salba iubitei. Cei doi, rămași esențe de gând și spirit, datorită schimbului făcut cu umbrele lor, își vor descătușa fantezia tot prin intermediul oniricului: "Din visurile noastre vom zidi castele, din cugetările noastre vom mări cu mii de undoiete oglinzi." (Eminescu, 1972: 29) spune Mariei călugărul Dan. Ajuns pe lună, călugărul își creează propriul paradis, o natură măreață, virgină, feerică, în care el și Maria pot reface cuplul primordial. Veghea divină e resimțită ca o vagă amenințare, undeva, într-un plan îndepărtat, iar consensualitatea trăirii erotice se manifestă la cei doi și în plan oniric: "visau amândoi același vis". Căderea luciferică transformă starea de visare într-un coșmar pentru că pedeapsa lui Dumnezeu îl face pe erou să resimtă dureros izgonirea din paradis. Personajul "se simte trăznit [...], rupt ca dintr-un magnet în nemărginire" iar iubita "cădea din brațele lui ca o salcie neguroasă care-și întindea crengile spre el". (Eminescu, 1972: 34) Trezirea eroului ia trup în ipostaza "sărmanului Dionis" care "ciudat... visase". Locul în care se află imită, la dimensiuni reduse, frumusețea paradiselui pierdut. "Cerul adânc albastru" și "grădina de un verde răcoritor" în care adormise tânărul fuseseră probabil sursa reveriei sale. Dionis realizează că a visat și revine la condiția inițială de muritor,

în delirul său continuă să creadă că este Dan și că Maria, pe care o vedea la fereastra casei din apropiere, este aceeași din visurile sale și că anticarul Riven ar fi maestrul Ruben. G. Blachelard este de părere că “reveria este un univers în emanație, un suflu înmiresmat ce iese din lucruri prin mijlocirea unui visător”. (Bachelard, 1995: 12)

Prin opoziție cu viziunea eminesciană, visul lui Macedonschi e orientat către direcția estetică, nu către filosofie. Spiritul atins de nevroză caută evadarea în imaginar ca pe o formă de terapie prin artă. Poetul s-a arătat mereu dezamăgit de realitate, căreia i-a găsit mereu o contrapondere în vis și utopie. Pentru Macedonschi, visul are un dublu rol: de alinare a suferinței și de proiectare într-un ideal estetic, care se produce concomitent cu uitarea “realității”, inferioară visului chiar și atunci când e plăcută. Macedonschi râvnește cu ardoare să atingă idealul, devenit “nălucă sublimă”: “Și tot fără margini pustia se-ntinde/ [...] Și tot nu s-arată nălucă sublimă/ [...] Și tot nu s-arată cetatea de vise.../ [...] Cetatea de vise departe e încă.” (Macedonschi, *Noaptea de Decembrie*)

Din cele expuse mai sus, se observă că atât la Eminescu și la Macedonski, cât și la alți scriitori români și, mai cu seamă, la cei romantici, prezentarea visului prin text se face, cel mai adesea, după modelul francez.

Bibliografie

Bachelard, Gaston (1995), *Apa și visele – Eseu despre imaginația materiei*, Editura Univers, București.

Chanson de Roland (1990), Édition critique et traduction de Ian Short, Éditions Le Livre de Poche, «Lettres gothiques», Paris, Librairie générale française:

<http://reves.ca/songes.php?fiche=13> (consultat la 10. 03. 2013).

Chevalier, Alex și Gheebrand, Alain (1995), *Dictionar de simboluri*, Editura Artemis, București.

Dumitrescu Bușulenga, Zoe (1976), *Eminescu - cultură și creație*, Editura Eminescu, București.

Eminescu, Mihai (1972), *Sarmanul Dionis - proză literară*, Editura Eminescu, București.

Eminescu, Mihai (1985), *Opere*, vol. XII, Editura Perpessicius, București.

Gautier, Théophile (1995), *Le pied de momie/Œuvres*, Éditione Paolo Tortonese, Paris.

Green, Julien (1972), *Œuvres complètes*, Éditions de Minuit, Éditione Jacques Petit, Paris.

Hamilton, Antoine (1786), *Histoire de Fleur d'Épine*, Éditions Barde, Manget et Cie, Genève.

****Le Bel Inconnu ou Giglain fils de Messire Gauvain et de la fée aux Blanches Mains* (1969), Édition de C. Hippeau, Genève: Slatkine Reprints, « Collection des poètes français du Moyen Âge III » (réimpression des éditions de Caen et de Paris, 1852-1877): <http://reves.ca/songes.php?fiche=1> (consultat la 10. 03. 2013).

Macedonschi, Alexandru (2013), *Noaptea de Decembrie*: http://www.titudorancea.ro/z/alexandru_macedonski_noaptea_de_decembrie.htm (consultat la 12. 03. 2013).

Marivaux, Pierre de (1956), *Le Télémaque travesti*, Édité par Frédéric Deloffre, Librairie Droz et Librairie Giard, France.

Navare, Yves (1977), *Le petit galopin de nos corps*, Éditions R. Laffont, Paris.

Novalis (1980), *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, Editura Univers, București.

Sandeau, Jules (1855), *Sacs et parchemins*, Édition Michel Lévy, Paris.

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI ÎN LITERATURA FRANCEZĂ

Liliana GHEORGIȚĂ,
Universitatea de Stat Alecu Russo din Bălți

Évolution des sous-catégories du comique dans la littérature française

Résumé

On considère qu'il existe une relation entre les structures des créations littéraires et les conditions culturelles de la société qui les génère. Les conditions culturelles, à leur tour, ne se réduisent pas aux structures socio-économiques; elles incorporent certaines conceptions d'ordre esthétique et idéologique. À partir de ces considérations, dans cet article nous nous proposons d'identifier la nature de ces liens et les conditions de représentation du niveau de développement culturel d'une nation (au début, de celle antique, et, ultérieurement, de celle française) dans la littérature s'adonnant au comique. Un autre objectif de cet article c'est de suivre l'évolution des formes ou des souscatégories du comique.

Mots clés

comique, humour, ironie, absurde, plaisanterie, satire, sarcasme, cynisme, esprit, humanisme, classicisme, illuminisme, romantisme, réalisme, existentialisme

Abstract

There is a relationship between the structure of literary text and the cultural conditions of the society that generates it. In turn, the cultural conditions cannot be reduced to the social and economic environment; they also include aesthetic and ideological concepts. This paper aims to identify the nature of these relationships and the terms of representation,

corresponding to the level of cultural development of the French nation, in humorous literature. Another aim is to observe the evolution of the forms, or subcategories, of humour.

Keywords *comic, humour, irony, absurd, joke, satire, sarcasm, cynicism, saying, humanism, Classicism, Enlightenment, Romanticism, realism, existentialism*

Originea râsului nu poate fi interpretată separat de originea omului. Or, fiind un instinct înnăscut al acestuia (Silvestru, 1988: 12), râsul este tot atât de vechi ca și lumea.

Cultura egipteană chiar îi atribuie râsului un loc deosebit în crearea lumii. Conform unei interpretări a apariției vieții pe pământ, atât cei șapte zei ce guvernau lumea, cât și lumina, apa, sufletul au apărut consecutiv, de fiecare dată când zeul suprem râdea. (Ирочи, 1976: 33) Astfel, în cultura egipteană, râsul era interpretat ca o victorie a armoniei asupra haosului, ca o bucurie ce jubilează la înfrângerea răului, ca o forță sufletească ce favorizează crearea noului și a binelui. Ulterior, râsul mai capătă și rolul de distrugător al valorilor vechi, intenția, însă, fiind aceeași: de a acuza, de a pedepsi, de a executa lumea veche și imperfectă în numele renașterii unei lumi noi. Astfel, râsul era, în același timp, distrugere și creare.

Omul a râs când a fost creat și a încercat să-i facă și pe alții să râdă, atunci când a învățat să scrie. Originea literară a râsului, manifestată prin cântece voioase, ziceri de duh, zeflema, o găsim în cele mai vechi scrieri ale umanității: în *Biblie*, în poemele homerice, în *Povestea țăranului elocvent* (pamflet egiptean, care datează aproximativ cu anul 2000 î. e. n.), în *Convorbirea unui stăpân cu sclavul său* (Mesopotamia, secolul al XVIII-lea î. e. n.), ba chiar și în *Codul de legi ale lui Hamurabi*. (Silvestru, 1988: 10) Concomitent cu creația scrisă se dezvoltă și cea orală. Comedia timpurie, ca

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

formă literară și artistică a umorului, își trage originea din ritualurile dionisiace din Grecia. În timpul procesiunii în cinstea Zeului Dionis se jucau scenete mimice, se făceau glume și critici brutale la adresa anumitor persoane, se dădea frâu liber acțiunilor, cuvintelor și batjocurilor. Această modalitate folclorică de oprobriu a fost un mijloc de materializare a râsului popular, sărbătoresc, vesel, plin de viață, dar și un mijloc măreț de polemică individuală și publică. Astfel,

veselia desfrânată a petrecerilor dionisiace conținea atât germeii nedezvăluți încă ai satirei fine, cât și acei ai umorului sincer, deschis, grosolan, fără restricții în expresii verbale, sentimental, întâlnit ulterior în opera lui Rabelais. (Bahtin, 2004: 17)

La originea istorică a râsului se conturează o caracteristică de bază a acestuia: scopul primordial al serbărilor populare era de a jubila victoria forțelor de producere a vieții. În acest sens, râsul înlătura obstacolele din calea fericirii și bunăstării umane. (Бопев, 1970: 37)

Este important de menționat că satira antică timpurie se deosebea de cea modernă. La începutul dezvoltării sale ea se adresa de la persoană la persoană, având un caracter individual, dezvăluind o atitudine personală concretă, o senzație nefavorabilă sau o ostilitate a autorului. Actualmente, satira se distinge prin caracterul său social, având la bază un ideal estetic bine determinat sau o normă socială precisă; batjocura sa vizează vicii sociale, orânduirii sociale și răul în general. De altfel, *modernismul* satirei începe în secolele I-II e. n., atunci când consolidarea statalității la Roma impune o normativitate în gândire și valori diferențiind net binele și răul, pozitivul și negativul. În acest context, se remarcă creația lui Iuvenal, satira poetică a căruia conține mesaje de ordin social: diferențierea claselor, asuprirea maselor populare,

nedreptatea socială. Cu timpul, satira lui Iuvenal a devenit proverbială.

Antichitatea a prezentat deci un teren favorabil în privința constituirii primelor forme ale comicului – gluma, ironia și satira (din cele opt subcategorii ale comicului), precum și în manifestarea lor în genul liric (se pare că poetul Susarian din Megara e cel care, în secolul al VI-lea î. e. n., a scris prima comedie în versuri, adunând și modelând procedee folclorice), în genul epic (Plaut, Apuleius *etc.*) și în cel dramatic (Aristofan *etc.*). (Panaitescu, 2002: 156)

Antichitatea greacă a descoperit și a dezvoltat ironia ca o modalitate a atitudinii estetice față de realitate și i-a determinat o structură artistică deosebită, creând rolul unui bufon-ironist, care o face pe prostul cu scopul de a evidenția neajunsurile omenești. Din acest motiv apare tendința interioară a ironiei de a se cristaliza ca o structură particulară de specie literară.

Definiția clasică a ironiei a fost formulată în antichitate de Aristotel: *ironie înseamnă a spune un lucru pentru a menționa contrariul său*. Filozoful considera că ironia este râsul cel mai potrivit pentru un om liber. Or, cel care o practică stimulează râsul pentru a-și satisface plăcerile proprii, iar bufonul îi distrează pe alții. Maestrul indiscutabil al ironiei se consideră a fi Socrate, care apare ca un “mare deschizător de drumuri al evoluției întregii ai comicului”. (*apud Morier, 2001: 89*)

Evul Mediu se prezintă ca o epocă de formare a lumii noi: a statelor, a culturii, a limbilor, a creștinismului; o epocă ce tindea spre stabilitate, care se afirma, se realiza cu greu din cauza mai multor factori, printre care migrațiile popoarelor, cruciadele creștine, epidemiile teribile, autocrația catolică *etc.* Această perioadă este cea mai lungă în istoria omenirii, de la Hristos încoace, deoarece au fost necesare secole pentru constituirea noilor națiuni, a noului stil de viață, a unei noi mentalități, a unei societăți progresive, precum și pentru maturizarea unei literaturi profunde.

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

În ceea ce privește comicul medieval, unii cercetători susțin că în acest răstimp în genere nu s-a răs. Or, nenorocirile și suferințele cauzate de istorie nu prea le lăsa europenilor timp pentru veselie. De aceea, râsul nu a lăsat urme în puținele opere de creație ale medievalității timpurii. În schimb, cultura râsului este pe deplin răspândită în viața neoficială, opusă celei creștin-ideologice, a poporului. Râsul, recunoscut ca o victorie a optimismului și a progresului, se afirmă în cadrul procesiunilor de carnaval, al spectacolelor de bâlciuri, a circurilor timpurii, atât de specifice Evului Mediu, fapt ce constituie o dovadă a dezvoltării individualității umane. Comicul popular devine personalizat și se afirmă, în special, în piețe, prin creațiile de parodie, prin glumele ascuțite ale măscăricilor sau ale proștilor, conform terminologiei medievale, prin exprimările grosolane stihinice. El nu lipsește, așadar, în viața cea de toate zilele și reușește chiar să pătrundă în cultul bisericesc, prin organizarea unor sărbători, precum ar fi cea a nebunului, a prostului, a măgarului *etc.* Savantul de origine rusă Mihail Bahtin consideră procesiunile de carnaval o continuare a tradițiilor saturnaliilor romane, definindu-le ca o sărbătoare a timpului, o sărbătoare a devenirii, a reformelor și a constituirii valorilor noi. (Bahtin, 2004: 10)

În pofida predominării unor atitudini cu totul necontrolate, a unor exprimări grosolane, a unor contraste simpliste, comicul medieval popular nu este lipsit de o motivație estetică bine definită: conștientizarea imperfecțiunilor individuale și chiar sociale și tendința de a schimba realitatea spre bine.

Literatura cunoaște comicul mai cu seamă după secolul al XII-lea. Textele literare din epoca dată atestă evoluția formelor comicului medieval. În această perioadă, subcategoriile comice se dezvoltă în dependență de genurile literare, acestea aflându-se, la rândul lor, la etapa de cristalizare.

O realitate culturală specifică a Europei Occidentale din perioada secolelor IX-XII o reprezintă răspândirea cântecelor de

vitejie, contemporane evenimentelor tratate, interpretate de trubaduri, cu acompaniament de instrumente, la târguri, castele, serbări și pelerinaje. Inițial, aceste poeme epice au un caracter războinic și cavaleresc, accentuat de nuanța religioasă a evenimentelor. Ulterior, narațiunile eroice capătă un colorit fantastic și miraculos, ceea ce favorizează dezvoltarea artei parodiei (considerată drept germene al comediei).

Faptele de arme incredibile, înfrângerea a tot felul de uriași sau monștri fantastici, continua jertfă de sine pentru credința și fidelitatea față de jurămintele încep să-și caute, toate, niște replici relaxante. Viziunea aristocratică a eroilor fără teamă și reproș cheamă, parcă, prin ea însăși, una populară parodiantă, cu eroi din lumea cea mai de jos, ori chiar din aceea a animalelor. (Panaitescu, 2002: 69)

De altfel, parodia înflorește anume în această perioadă. Pe lângă parodierea creațiilor contemporane epice, eroice și chiar religioase, cercetătorii comicalității atestă imitațiile unor comedii ale lui Terențiu și ale romanelor grecești. De fapt, în secolul al XIV-lea, parodiile nu conțin un mesaj pur umoristic, ci devin satirice. Sub influența jocurilor de carnaval, se creează *boema intelectualității timpului*:

Aceste corporații bufone organizau, periodic, spectacole, procesiuni, mascarade, în care se parodiau festivitățile curții regale, viața papilor, predicile episcopilor, pledoariile avocaților, hotărârile judecătorilor. (Escarpit, 1994: 142)

Ulterior, aceste comedii au prilejuit apariția unor piese teatrale scurte, numite farse, jucate tradițional în târgurile orașelor, având un evident caracter satiric. La această etapă a dezvoltării satirei, treptat, obiectul criticii sale, spre deosebire de caracteristicile antice, devine un grup social, o pătură socială, o clasă socială, satira căpătând, astfel, o semnificație generală. Prin

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

farse, actorii își băteau joc de nobilii aroganți, de cavalerii lăudăroși, de bogătașii lacomi, de preoții ipocriți sau desfrânați. Capodoperă în dramaturgia medievală, în acest sens, este *Farsa avocatului Pathelin*.

În timp ce atitudinile umoristice ale comicului se manifestă doar în cadrul parodiilor, satira, ca și farsele teatrale, își găsește un alt teren de manifestare: genul liric. Redactorul primei creații de acest gen – *Romanul Trandafirului* – Jean de Meung, poate fi considerat drept cel dintâi satiric al literaturii franceze. Conotația satirică a acestei poezii alegorice este incontestabilă, poziția critică a burgheziei fiind redată printr-un evident asalt moralizator și didactic.

La fel de fertile, în plan comic, au fost povestirile din seria *Fabliaux*, în care, sub forma unor fabule distractive, sub haina în aparență inocentă a povestirilor cu animale, se ascunde, deseori, o satiră la adresa întregii orânduiri feudale.

O adevărată epopee comică a literaturii franceze medievale devine *Roman de Renart*. Cercetătorii comicului recunosc caracterul predominant satiric al acestor scrieri; însă maliția, lipsa de reticență, vulgaritatea, grosolănia bufoneriilor, a calambururilor, a bastonadelor îi atribuie un aspect prea brut, ceea ce este caracteristic creațiilor literare timpurii.

Prima manifestare a unui umor autentic, subtil și rafinat, este prezentă în opera marelui poet François Villon (secolul al XV-lea). Atât prin stil, prin mijloace novatorii utilizate, cât și prin tematica abordată, artistul își depășește contemporaneitatea, iar în domeniul teoriei comicului Villon poate fi considerat ca părinte al ironiei literare franceze, deoarece anume pana sa face posibilă conturarea acesteia ca figură retorică, independentă și influentă. Și dacă Socrate a râs preferențial de semenii săi, atunci ironia lui Villon se ridică la capacitatea superioară de a râde de sine însuși. Autoironizarea și umorul negru, după cum estimează

Val. Panaitescu (Panaitescu, 2002: 78), sunt două aspecte umoristice noi ce se desprind din creația sa.

După Villon, istoria literaturii franceze cunoaște o altfel de somitate în persoana lui Rabelais, copil și elev al orânduirii medievale, însă care a întruchipat imaginea Renașterii. Procesul medieval de a concepe lumea naiv, copilărește s-a complicat, s-a îmbogățit din punct de vedere estetic și s-a transformat într-o modalitate concretă de a gândi.

Înflorirea treptată a libertății spirituale a favorizat descoperirea omului ca personalitate, cu tot farmecul frumuseții și forței sale. Această personalitate, titanică prin potențialul său spiritual, liberă în toate manifestările sale, devine eroul epocii date și tinde să prezinte lumea prin ea însăși, să o explice din interior, să-i perceapă natura sa materială și să-i descopere frumusețea.

Eliberarea personalității umane în plan creator a însemnat, în Renaștere, și dezvoltarea comicului – atât a celui satiric, cât și a celui umoristic – și a condiționat maturizarea acestuia.

Secolul al XVI-lea este declarat de teoreticienii comicului o adevărată cotitură în istoria râsului, deoarece, o dată cu Rabelais, “începe într-adevăr râsul modern”. (Bahtin, 2004: 74) Inovațiile aduse de Rabelais sunt atât de ordin estetic, cât și tehnic. Înainte de toate, comicul său se caracterizează printr-un optimism naiv al oamenilor buni, printr-un umanism dezinvolt, fără a fi generat de un scop utilitar, didactic sau dogmatic, printr-un nonconformism vesel și original. Astfel, în creația lui Rabelais ia naștere umorul propriu-zis, conturându-se natura sa estetică: un gust al comicului, o dispoziție nedefinită, binevoitoare, fără asalturi moralizatoare și didactice.

Păstrând caracterul de carnaval, dar, în același timp, sub influența lecturii unor opere de valoare ale Antichității greco-romane, accesibile în perioada dată, comicul lui Rabelais devine rafinat, cult, pretinzând erudiție din partea cititorului:

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

Fără a nega caracterul folcloric, popular, carnavalesc al operei sale, comicul său este, în realitate, de o factură deosebit de rafinată (în ciuda unor ieșiri grosiere) și rămâne, în mare parte, ascuns celor care ignoră textele Antichității greco-latine, de la Platon și Aristotel până la Lucian din Samosata. (Ibidem: 79)

Astfel, comicul rabelaisian este accesibil doar printr-un demers cultural susținut. Sub pana lui Rabelais, care a știut să contopească fericit umorul *de destindere* și cel *de finețe*, care a știut să îmbine genial inspirația folclorică cu enorma sa cultură de umanist, comicul capătă o înfățișare nouă, progresivă și maturizată, deschizând o cale nouă spre modernism.

Aspectul tehnic al exprimării artistice a marelui scriitor este și el inovator. Se știe că atât în Antichitate, cât și în Evul Mediu scriitorii recunoșteau existența unor procedee de obținere a comicului și operele predecesorilor erau în mod special studiate pentru a învăța tehnicile scrierii comice. Retorii antici au încercat să facă o clasificare a mijloacelor comicului în baza unor narațiuni ale lui Petroniu, Apuleius, Platon, Iuvenal, deosebind comicul de limbaj și cel de situație, hiperbole burlești, calambururi, ironii directe, expresii familiare și proverbiale, citate din poezii celebre, parodii. Fiind un bun cunoscător al literaturii antice, evident, Rabelais le-a exploatat: hiperbolizarea, ironia benignă, comicul de limbaj.

Punctul forte al lui Rabelais însă este în materie de grotesc. Exagerările nebunești, hiperbola neverosimilă, metamorfozele fantastice sunt inovații pur rabelaisiene. Mulți cercetători ai literaturii medievale îl acuză de monstruoșitate și grosolanie, alții găsesc farmec în neverosimilitatea sa. Oricum, un adevăr este cert: după cum Villon și-a depășit secolul, anunțând existența umorului negru, care abia la începutul secolului XX capătă un nume, la fel și Rabelais anunță deja, cu patru secole mai devreme, lumea și era

absurdului, salt enorm ce pune sub un mare semn de întrebare legitarea dezvoltării literare.

Secolele se succed impunând o evoluție logică a istoriei în plan politic, social, cultural. Ideologia absolută a secolului al XVII-lea și-a dictat regulile sale, încadrând personalitatea în conservatorismul regimului politic al monarhiei. Regele devine mediator între burghezie și nobili și echilibrează relațiile dintre aceștia. Ca rezultat, absolutismul devine centrul și fundamentul unității naționale. Prin această unitate se reușește o asociere a inasociabilului, motiv care face ca personalitatea să fie jertfită în numele societății.

Eroul clasicismului nu este liber în acțiunile sale, el este subordonat unor reguli dure ale datoriei sociale. El nu-și mai aparține. Personalitatea, libertatea, voința sa devin victime ale necesităților sociale și ale Patriei. Dacă în Evul Mediu personalitatea este supusă lui Dumnezeu și, în perioada renașcentistă, ea se supune sie însăși, atunci în cadrul clasicismului acțiunile libere ale eroului sunt reduse la conștientizarea datoriei sociale personificate prin rege, impunând neutralizarea sentimentului prin rațiune, sacrificiul fericirii și chiar al vieții personale în numele unor norme abstracte ale virtuții.

Condițiile ideologice ale clasicismului constituie un teren ideal pentru producerea operelor tragice. Comical însă cunoaște o etapă de criză. Colacul de salvare, în aceste circumstanțe, este aruncat de geniul lui Jean-Baptiste Molière. Într-o societate care pretinde o dezvoltare spre sublim și perfecțiune, care este orientată spre niște norme abstracte ale conduitei cetățeanului, spre precizia și claritatea valorilor morale și estetice, se simte vădit necesitatea unui dascăl, menirea căruia să fie de a aduce la cunoștința maselor populare cerințele timpului, modalitatea perfectă în realizarea acestui scop fiind teatrul. Temele abordate de Molière în comediile sale țin de domeniul socio-familial (viciile și neajunsurile omenești: ipocrizia, adulterul, lașitatea, lăcomia, libertinajul, prostia omului

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

etc.), având intenții didactice clar conturate. Didacticismul clasicului conferă operelor sale artistice un colorit satiric, moralizator, ce-și propune educarea publicului prin râs, pe seama greșelilor și imperfecțiunilor eroilor din comedii.

Este important să menționăm că satira lui Molière vizează doar moravurile omenești și nicidecum pături sau clase sociale, spre deosebire de Jean de La Fontaine care, deși o făcea subtil și diplomat, prin fabule, protesta împotriva imperfecțiunilor sistemului. Condițiile și circumstanțele istorice aveau dreptul să dicteze literaturii regulile proprii. Dintre subcategoriile comicului, numai satira este pe deplin valorificată în această perioadă, eclipsând în linii mari umorul, absurdul, cinismul și păstrând gluma, sarcasmul, ironia, vorba de duh doar la nivel de efect verbal.

La sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea, literatura franceză se dezvoltă în condițiile agravării luptei de clase. De aceea,

este o literatură militantă, punând direct pe primul plan al preocupării sale problemele politice, social-științifice și filozofice și urmărind, în primul rând, să realizeze prin opera de artă nu frumosul și general-umanul, ci ameliorarea condițiilor de viață ale omului și societății.
(Escarpit, 1994: 7)

Literatura ce pregătea marea revoluție franceză avea scopul de a schimba starea de spirit, mentalitatea cetățeanului, pentru a putea schimba starea de lucruri în țară. De aceea, accentele cad pe imperfecțiunile regimului, pe intoleranța religioasă, pe tratarea democratică a unor concepte filozofice și, nu în ultimul rând, pe descoperirea puterii și progreselor rațiunii, reflectate în cultură, știință, arte, industriei, ce ar îmbunătăți condiția materială și intelectuală a lumii.

Cerințele puse de progresul istoric al secolului îi conferă literaturii, care, de fapt, este cel mai important mijloc de propagandă a ideilor filozofice, un caracter nu atât didactic, cât instructiv și unul enciclopedic. Râsul nu își mai găsește loc în tratatele filozofice ale lui Rousseau, în Enciclopedia lui Diderot, în tragediile lui Voltaire, dar își află, în schimb, locul în romanele iluministe. Acestea blamează și ridiculizează vechea organizare monarhistă de pe pozițiile înaltelor idealuri revoluționare, cele ale libertății generale, ale egalității și ale fraternității.

Prin atitudinea sa combativă, opera lui Voltaire exploatează pe larg satira, oricare ar fi tema meditațiilor sale: imperfecțiunea relațiilor sociale sau a regimului politic, superstițiile religioase, ignoranța, intoleranța, obscuratismul, cruzimea, fanatismul creștin. Voltaire obișnuiește să judece aspru și să râdă, veselia sa conținând o anumită doză de aciditate: "Râsul răutăcios este bucuria de a-l umili pe celălalt și înseamnă, mai curând, să huiduiești orgoliul celui care s-a supraestimat" (Arnould, 1996: 174), consemna scriitorul, expunând, prin aceasta, un credo de-al său. Pozițiile praxiologice voltairiene îi creează sarcasmului condiții favorabile de a se pronunța în calitate de categorie estetică și discursivă.

Pe de altă parte, anume Epocii Luminilor i se atribuie descoperirea termenului și propagarea sentimentului de toleranță, de înțelegere și de simpatie omenească. De aceea, cu toate că se pune accentul pe râsul agresiv, distrugător, nu este ignorat nici cel indulgent. Pentru Diderot râsul este "piatra de încercare a gustului, a justiției și a bunătății". (Arnould, 1996: 183) Comicul și critica sa erau dependente de bunătate, derivau din înțelegere și solidaritate, se înrudeau cu toleranța.

Teoreticienii comicului sunt unanim de acord că anume în secolul al XVIII-lea se consolidează o varietate a comicului – umorul –, datorită, în mod special, interesului crescut pentru toleranță, care a produs schimbări în mentalitatea clasei de mijloc.

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

Toleranța, recunoscută ca una dintre valorile de bază ale societății iluministe devine o caracteristică și a umorului în acea perioadă. Atitudinile date generează în literatura epocii ironia umoristică sau *autoironia*. Influențat de teoriile lui Hobbes despre răs, Montesquieu își găsește un stil original de a scrie: făcând haz pe seama altora, dar și pe seama propriului său spirit, anulându-și astfel orgoliul și sentimentul de superioritate față de ceilalți. (Panaiteescu, 2002: 34)

Rolul lui Montesquieu în evoluția categoriei comicului în literatură este enorm. Creația sa a favorizat constituirea unei alte varietăți a comicului: ironia, care se conturează distinct, capătă valoare estetică și pretinde să se transforme dintr-o simplă figură de stil în specie literară.

Teatrul francez din perioada Iluminismului cunoaște și el revoluțiile sale. Marivaux propune o formulă de comedie nouă, axată pe tema dragostei, relaxantă, antisatirică, preponderent umoristică. Acest tip de comedie însă diferă de comediile lui Beaumarchais, care, prin personajele sale, își exprimă toată ura și sarcasmul referitor la tot ce susținea vechiul regim: justiția coruptă, nobilimea parazită, cenzura abuzivă, întemnițările arbitrare, favoritismul revoltător. (*Ibidem*: 56)

La sfârșitul Secolului Luminilor, în literatură se conturează practic, într-o dimensiune mai mare sau mai mică, toate subcategoriile comicului: satira, ironia, gluma, umorul, vorba de duh, absurdul (numit *paradox* pe atunci). (Беляев, 1989: 111) Inserarea arbitrară a acestora în creațiile literare a suscitāt nenumărate dezbateri în privința terminologiei ce urma să definească sentimente și atitudini concrete. Această stare de lucruri a favorizat apariția unui amalgam de termeni în studiile critice și filozofice la capitolul comicului, fără ca să existe vreo clasificare motivată la acel moment.

Timpurile noi generează totdeauna nuanțe noi comicului, acesta fiind condiționat de modul de viață al națiunii în diferite etape de dezvoltare.

Secol al reformelor și al afirmărilor sociale, secolul al XIX-lea este, în același timp, și secolul iluziilor pierdute. Sunt prea evidente contradicțiile dintre concepțiile revoluționare proclamând, de-a lungul secolului, dreptul omului la libertate, egalitate, instruire, prosperitate și dintre viciile morale și sociale prosperânde ale burgheziei. Societatea franceză, la acel moment, este deziluzionată în ceea ce privește posibilitatea raționalului de a transforma starea ei spre bine; această societate este lipsită de încredere în idealuri înalte, fapt ce determină literatura să exprime nemulțumirea poporului prin creații ce reflectă disperarea din societate, luând în derâdere valorile anterior sacre. Ideea de imperfecțiune a lumii și a personalității transformă ironia romanticilor în autoironie, autoironia se transformă în scepticism, iar acesta desemnează o durere lăuntrică ce constituie tragedia spiritului romantic. Scepticismul, cinismul acestora se asociază cu *blagul*, pentru care nu există limite și care nu cunoaște nimic sfânt, nimic interzis și nimic intangibil. (*Ibidem*: 111)

Dacă romantismul intuiește imperfecțiunea orânduirii burgheze, realismul îi descoperă caracterul antiuman, prin tolerarea, în cadrul societății, a unei lumi sărace, umilite, suferinde și asuprite, predestinate unui etern întuneric material și spiritual, devenite mizerabilă și criminală din cauza unor condiții de viață inadmisibile, condiționate anume de orânduirea burgheză. Obsesia realiștilor de a motiva acțiunile oamenilor prin analiză psihologică, devine o expresie a satirei realiste, ce se ridică contra răului și urâtului social, pledând pentru egalitate, dreptate, prosperitate și umanism. Idealul estetic ce servește ca punct de reper pentru satira realistă devine moralitatea umană supremă ce ar favoriza progresul democratic al societății. Nuanțele acestui comic sunt preponderent sumbre, râsul fiind prea rezervat.

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

În aceeași perioadă însă se notează apariția termenului *umor profesional*, sau *umor jurnalistic*, în arealul stilului publicistic. E un comic de vodevil, întreținut de variate anecdote cu poante savuroase din lumea escadroanelor, a micilor funcționari și a menajului în trei. Cerințele secolului (prin promovarea ideilor de concurență, de condiții ale pieții, de goană după informații) legitimează comedia ușoară, bazată doar pe intrigă. Comicul de situație și cel de limbaj utilizează aproape numai ca un scop în sine. Genurile preferate sunt vodevilul și șarja. În acest context, este remarcabil Georges Courteline, burghez de cafea, mare maestru al comicului de situație și al jocurilor de cuvinte, dar și un prevestitor al stilului oral al textelor literare din secolul XX, texte înregistrate pe viu, comportând diverse abateri de la norma literară, modalitate de a scrie, preluată ulterior de moderniști.

Starea continuă de incertitudine, de deziluzii și înțelegerea profundă a neputinței de a modifica lucrurile revoluționează cultura franceză. În consecință, literatura cea mai rațională a Europei, neînțelegând realitatea sau, dimpotrivă, intenționând să o reflecte adecvat, devine profund irațională. Principiile filozofice ale secolului XX, promovate în special prin literatură, diversifică imaginea comicului, conferind valoare ontologică și gnoseologică esenței lui. Acesta capătă o poziție filozofică destul de solidă și devine o artă de a exista, o artă de a percepe și de a interpreta lumea. Varietatea ideologiilor filozofice îi permite comicului să dezvăluie varietatea nuanțelor sale, de la gluma cea mai inofensivă până la cinismul cel mai persiflant. Istoria iraționalului în literatura franceză începe cu producțiile avangardiste și sinistre ale "poetilor blestemați", după cum i-a numit Verlaine.

Critica literară recunoaște că, după *Florile răului* și după traducerile lui Baudelaire din Poe, modificările din literatura franceză își aleg o direcție decadentistă:

Râsul este pe cale, acum, să devină o formă de revoltă, nu numai de petrecere; straniul care se revarsă din istoriile extraordinare ale lui Poe tinde să înăbușe simplele amuzamente spirituale și sentimentalismul umorului roz. (Baudelaire, 2008: 23)

Nuanțele comice predominante sunt lugubre și catastrofale prin fantezia lor feroce. Pictorul Goia arată, prin arta sa, că fantezia lipsită de rațiune produce monștri, iar însoțită de rațiune devine mama artei și făurește minuni. Fantezia decadentiștilor însă spunea *nu* rațiunii.

Mai mult decât atât, distanța dintre idealurile estetice ale artei și mizeria vieții devine din ce în ce mai mare. Faptul că nu se mai răspunde cerințelor de a soluționa conflictele sociale condiționează izbucnirea unui nou val de proteste și de revolte în artă. Literatura devine aliteratură, reflectând haosul din societate.

Ghidată de revoltă, mișcarea antiliteratură și antiartă se dezvoltă, ia proporții și contribuie la apariția unei arte noi – suprarealismul. Comicul suprarealiștilor răstoarnă victorios toate dogmele lumii de până atunci, distrugând valorile ontologice ale acesteia și descoperind o prismă nouă pentru interpretarea existenței, formulând-o prin sintagma *umorul negru*. Definiția categoriei comicului rămânând, în acea epocă, în continuare, în căutare, André Breton încearcă să-i dea umorului o accepție actuală timpurilor sale: “o revoltă superioară a spiritului”, pentru ca, mai târziu, criticii să precizeze: “o revoltă totală a eului ce refuză să se lase afectat de propria-i sensibilitate”. (Breton, 2002: 61)

Concepțiile filozofico-estetice ale suprarealiștilor domină artele la începutul secolului XX și influențează, într-un mod impunător, evoluția acestora. Astfel, în literatură, prin creațiile artistice ale lui E. Ionesco și S. Beckett, în special, se răspândește o nouă viziune de a interpreta realitatea, *absurdul*. Pozițiile

EVOLUȚIA SUBCATEGORIILOR COMICULUI...

absurdiștilor constau în negarea vieții, în recunoașterea superiorității morții, în absența unei căi de evoluție, în absența unei stele, a unui ideal. Existența, conform acestor scriitori, capătă un aspect inutil și asemant. De aceea, speranțele, aspirațiile omenești merită a fi zeflemisite.

În pofida faptului că neagă existența lumii, absurdul nu este lipsit de o platformă teoretică și estetică. De altfel, aceasta nu este definitiv nihilistă, deoarece propune o soluție pentru problemele existenței, axate pe jocul dintre viață și moarte. Ionesco este ferm convins că unicul tratament posibil al acestei tematici este umorul, deoarece:

Umorele este unica posibilitate pe care o avem de a ne detașa – însă după ce am depășit-o, asimilat-o, cunoscut-o – de condiția noastră comico-tragică, de răul existențial. A deveni conștient de ceea ce este atroce și a râde de el înseamnă să devii stăpânul a ceea ce e atroce.
(Ionesco, 1992: 158)

Absurdiștii echivalează umorul cu omenia, cu o forță ce ajută oamenilor să suporte tragedia existenței. Umorul și râsul acestora este o descărcare, o eliberare, o salvare a omului (Filozofia comicului absurd este pe deplin prezentată în *Note și contranote* de E. Ionesco). Astfel, umorul devine o nouă dimensiune a lucrurilor, o nouă valoare prin esența sa. Ideea de libertate este cheia de boltă a acestui umor, în sensul înalt al cuvântului.

În timp ce Ionesco și Beckett se preocupă de problemele absurdului și ale existenței, un grup de tineri poeți, admiratori ai suprarealismului, dar posedând o vastă platformă de principii artistice și metodologice proprii, înființează un centru de literatură potențială – OULIPO, plăcerea și scopul căreia este de a descoperi toate potențele limbajului de a crea semnificații originale. Rezultatele depășesc așteptările, stimulând tinerii să creeze și

descoperind noi talente. Aproximativ toate somitățile poeziei franceze a celei de-a doua jumătate a secolului XX sunt membrii acestei organizații artistice, printre care enumerăm: M. Carême, J. Cocteau, Ch. Cros, R. Desnos, R. Devos, H. Michaux, G. Perec, J. Prévert, R. Queneau, C. Roy, J. Supervielle, T. Tzara, B. Vian. Convingerea acestora este:

Dacă poezia este artă, atunci umorul este o culoare. Umorul, de-a lungul timpurilor, a fost și rămâne un mijloc de a combate tirania, de a apăra libertatea de a se exprima, un mijloc de a luptă împotriva prostiei și pedantismului literar. (Борев, 1970: 54)

Studiul istorico-literar pe care l-am realizat este ghidat de o curiozitate intelectual-culturală. Am remarcat, inițial, că subcategoriile comicului nu se produc simultan în istoria literaturii. Primele subcategorii manifestate în operele scrise au fost preponderent satira, spiritul, ironia și sarcasmul (excepție făcând umorul lui Rabelais, fapt condiționat de înalta sa cultură de umanist), dominând secole. Doar al XIX-lea centenar de după Hristos a permis conturarea umorului în creațiile literare. Or, umorul, presupunând bună-voință, îngăduință, toleranță, iertare, tandrețe, curățenie morală, umanism dovedește că aceste calități erau deja proprii societății reflectate în literatură. Reiese că societatea creștea spiritual, demonstrând un evident progres democratic. Creștea și nivelul culturii al acestei societăți. Stephan Mallarmé menționează, în scrierile sale: “Numai un scriitor desăvârșit poate deveni umorist.” / “Tout écrivain complet aboutit à un humoriste”. (*apud* Panaitescu, 2002: 78) Continuând gândul poetului, ne permitem o personificare la adresa literaturii, pentru a conchide că și umorul, nefiind un fenomen precoce, nu a putut să se manifeste pe deplin într-o literatură tânără, în curs de formare, precum era cea timpurie:

Umorul presupune profunzime, iar aceasta implică o conștiință care să intuiască întreaga lume [...] Umorul poate fi scos pe deplin la lumină numai de cultura care a avansat până la întreaga libertate și lipsă de teamă a conștiinței de sine – cultura modernă. (Ibidem: 64)

Deci unele subcategorii ale comicului se realizează doar atunci când se conturează libertatea de conștiință. Contextul istorico-social, până în secolul al XIX-lea, nu permitea răspândirea libertății în mase, de aceea, umorul se manifesta doar în creația unor personalități cu tărie de caracter, cu vitalitate temperamentală, cu experiență și cu o înaltă cultură. Satira era mai frecventă, deoarece lupta dintre afirmările diferitelor principii sociale suscita critica adversarilor. La mijlocul secolului XX însă, răspândirea în masă a democrației a permis, prin noi mijloace de comunicare, creșterea considerabilă a numărului de lucrări umoristice. Apariția absurdului, de asemenea, este o consecință a progresului democratic.

Literatura secolului XX promovează toate subcategoriile comicului, chiar și cinismul, varietatea literară fiind determinată de nivelul de cultură al autorului, dar și de scopul comunicării al acestuia. Din perspectiva acestor considerații, literatura se înfățișează ca un document sincron al evoluției sociale a umanității. Constatarea unui progres democratic devine relevantă grație manifestării literare a subcategoriilor comicului, acesta conținând și oglindind informații estetico-culturale despre societate la diferite etape ale dezvoltării sale. Umorul este o caracteristică primordială a literaturii moderne. Acest fapt demonstrează că astfel de categorii, precum dragostea, prietenia, toleranța, respectul, conștiința, corectitudinea, reprezintă o valoare și un principiu de viață pentru oameni.

Bibliografie

- Arnould, Colette (1996), *La Satire, une histoire dans l'histoire*, Éditions PUF, Paris.
- Bakhtine, Mikhaïl (2004), *Esthétique et théorie du roman*, Éditions Gallimard, Paris.
- Baudelaire, Charles (2008), *De l'essence du rire*, Éditions Sillage, Paris.
- Bergson, Henri (1920), *Teoria râsului*, Editura Institutul European, Iași.
- Breton, André (2002), *Anthologie de l'humour noir*, Éditions Le Livre de Poche, Paris.
- Cazimir, Ștefan (1967), *Caragiale, Universul comic*, Editura Pentru Literatură, București.
- Dicționar de filozofie și logică* (1996), Editura Humanitas, București.
- Escarpit, Robert (1994), *L'Humour*, Éditions PUF, collection "Que sais-je?", Paris.
- Ionesco, Eugène (1992), *Note și contranote*, Editura Humanitas, București.
- Morier, Henri (2001), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Éditions PUF, Paris.
- Panaiteșcu, Val. (2002), *Humorul (Sinteză istorico-teoretică)*, vol. 1, 2, Editura Polirom, Iași.
- Silvestru, Valentin (1988), *Umorul în literatură și artă. Glose istorice și teoretice*, Editura Meridiane, București.
- Беляев, А. А. (1989), *Эстетика. Словарь*, Политиздат, Москва.
- Борев, Ю. Б. (1970), *Комическое*, Издательство Искусство, Москва.
- Пропп, В. Я. (1976), *Проблемы комизма и смеха*, Издательство Просвещение, Москва.

AL TREILEA DISCURS: PREMISE ȘI PERSPECTIVE ÎN PUBLICISTICA LITERARĂ DIN BASARABIA

Inga EDU,
Institutul de Filologie,
Academia de Științe a Moldovei, Chișinău

The third discourse: assumptions and perspectives in literary journalism from Bessarabia

Résumé *Les complexes territoriaux de la culture de Bessarabie ont constitué, en fonction des circonstances socio-politiques de chaque période, les facteurs qui ont influencé le changement des discours éditorial et littéraire. Le troisième discours est un discours intermédiaire, une symbiose des discours occidental et autochtone, voués les deux à soutenir le processus d'intégration dans l'espace culturel roumain et européen. Les magazines culturels et littéraires sont des structures indépendantes qui favorisent ce type de discours, en optant pour des matériels originaux, pour des sondages et enquêtes et pour la promotion des valeurs européennes grâce à l'innovation littéraire et culturelle. Les magazines de spécialité de Bessarabie ont configuré ainsi, le long de la dixième décennie du siècle dernier, un profil individuel, en essayant de répondre à ces exigences culturelles et civilisationnelles des espaces intégrateurs.*

Mots clés *littéraire magazines/culture, intégration de la parole, culture, espace culturel*

Abstract *Bessarabian cultural territorial complexes were based on socio-political circumstances of each period, the factors that led to the change of publisher and literary discourse alike. The third*

discourse is a speech of middle, a symbiosis of western and autochtonist directions of the discourse, which has the intention to support integration into Romanian and European cultural spaces. Cultural/and literary magazines are independent structures that promote this type of speech, opting for interesting materials, for promoting European values through literary and cultural innovations. Along the tenth decade of the last century, the literary magazines from Bessarabia have configured an individual profile, trying to answer to cultural and civilizational requirements of the European and Romanian spaces.

Keywords *literary and cultural magazines, discourse, integration, culture, cultural space*

Pentru orice Periferie, cultura reprezintă nucleul spațial în care se manifestă schimbările de mentalitate atât din perspectiva diferențelor față de cultura Centrului, cât și din cea a pluralității culturale în care se integrează concomitent. Deși actualizată mai mult în perioada postcomunistă, această problemă își trage rădăcinile încă din secolul al XIX-lea, când marii critici au început să simtă complexele culturii noastre comparativ cu cele occidentale. Amintim, în acest context, programul maiorescian al discrepanței dintre fond și formă, definirea “personalității europene” de către Eminescu, “spiritul critic” al lui Garabet Ibrăileanu, teoria sincronismului și a mutației valorilor a lui Eugen Lovinescu *etc.* (Cimpoi, 2004: 10) Complexul “Dinicu Golescu” (așa cum îl numește Adrian Marino) este generat, în opinia criticului M. Cimpoi, de ideea utopică a unei Europe care “ar fi expresia unei unități ideale și a unui simț comunitar unificator”, un spațiu spre care tinde orice scriitor din Est, devenit, simultan, subiect și obiect al integrării europene. Ca *subiect*, scriitorul contribuie la reconfigurarea Europei originare ca leagăn al civilizației, manifestând tendința de a-și plasa scrierile într-un spațiu mai larg, iar în calitate de *obiect* “resimte efectele acestui proces

AL TREILEA DISCURS...

multidimensional, inhibă în opera sa deschiderile pe care i le oferă cunoașterea, asimilarea altor literaturi, a realităților culturale din Vest”. (Ciobanu, 2004: 29)

Integrarea este, întâi de toate, un proces cultural ce implică transformarea mentalității și schimbarea viziunii asupra individului și a comunității, iar la mijlocirea lui au contribuit, cel mai frecvent, structurile independente. Astfel, susține V. Ciobanu, năzuința acestui spațiu simbolic lărgiște scriitorului atât viziunea asupra literaturii, cât și atitudinea față de teme și provocările vieții imediate, dar și față de povara trecutului apropiat, materializate în noi forme literare, cu efecte democratizate, cu autorități auctoriale descentralizate, cu reafirmări ironico-parodice ale unor identități împrumutate sau impuse și a unor curenți socio-politici canonici *etc.* În contextul dat, publicistica literară și culturală se transformă într-o instituție de propagare a ideilor occidentale, nu doar în plan administrativ, dar și valoric. Revistele de profil din Basarabia optează, în mare parte, pentru un discurs de mijloc, care armonizează direcția autohtonă și pe cea occidentală, fapt ce mijlocește, în termeni lovinescieni, sincronizarea culturilor acestor două spații.

Utilizat tot mai frecvent la răscruce de milenii, termenul *al treilea discurs*, definit de Sorin Antohi, desemnează “terțul mereu exclus al dialogului Est-Vest (sau, mai general, Centru-Periferie)”. (Antohi, 2001: 142) Autorul, care pornește în explicitarea termenului de la perspectivele de interpretare a Europei de către poporul român, fie ca “realitatea spirituală și geopolitică de care aparținem prin definiție, dar în care trebuie să ne facem mai bine cunoscuți, și anume printr-un efort continuu și sistematic de reformă”, fie ca un “set de standarde inaccesibile, obsedante și producătoare de stigmat” (*Ibidem*: 141), menționează caracterul problematic al lui, acesta fiind construit de perspective ce se exclud reciproc: “nu e nici negare autohtonă a Occidentului (și, mai general, a Celuilalt), nici asumare imitativă a normelor și discursurilor de referință (ca la majoritatea occidentalizantilor)”. (*Ibidem*: 142)

În explicația cercetătorului Adrian Marino, *al treilea discurs* reprezintă o simbioză a celor două direcții fundamentale ale culturii române – autohtonismul (primul discurs) și europenismul (al doilea discurs). În același timp,

al treilea discurs este în mod esențial democratic, împotriva oricăror extremisme, de stânga sau de dreapta. Ideologia sa este centristă, pluralistă, « liberală », « deschisă », partizană decisă a « integrării europene ». (Marino, 2001: 187)

Imposibilitatea izolării este o legitate generală nu doar a existenței țărilor, culturilor, civilizațiilor, ci și a indivizilor; influențele străine având deseori un caracter fecund și stimulat, fapt din care derivă și “imposibilitatea evitării sincronismelor” (în culturile mai palid dezvoltate). (*Ibidem*: 185) Este incontestabil faptul că prin interrelaționare nu se poate uniformiza diversitatea și specificul culturilor, europenizarea însăși fiind un fenomen controversat și, deseori, combătut, din interes ideologic. Orientat spre definirea unui nou raport între izolare și integrare europeană, “*al treilea discurs* solicită o contribuție cât mai personală la cultură și modernitate” (*Ibidem*: 193), lipsită de complexe și pseudo-propagandă culturală la nivel oficial, fapt care îi diminuează eficiența. Orice discurs național are nevoie de promovare, dar, fără recunoașterea valorii sale autentice, el nu poate deveni un resort al extinderii valorice.

Prin optica acestei situații, textul literar este privit ca *semn cultural*, deoarece nu poate fi exclus din aria fenomenelor culturale și din existența istorică. Or, prin emițătorul și receptorul său, textul literar se leagă de cultură, presupunând; concomitent, o descifrare cognitivă și estetică. În *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, Daniela Rovența-Frumușani revine la viziunea integratoare asupra discursului ca manifestare verbală ancorată într-un context social. Un discurs nu funcționează singur, dar este integrat într-un ansamblu discursiv; fiecare cultură dispune de discursuri fondatoare și de discursuri care glosează; între acestea două,

AL TREILEA DISCURS...

discursul publicistic capătă o poziție ambivalentă: pe de o parte el exprimă lumea, iar de cealaltă parte comentează discursul despre lume. Astfel, se șterg frontierele dintre interpretările literare (artistice) și non-literare (non-artistice), deoarece, în universul actual de comunicare, contează nu atât natura scrierii, cât nivelul de intersecție a diferitelor formule de expresie, începând cu enunțarea problematicii și încheind cu constituirea unor dialecte ideologice și sociale. Literatura ajunge deci să se constituie ca o cultură a contingentelor, axată pe ideea de unificare a diferitor sfere de cunoaștere și pe un dialog interdisciplinar integrator.

Mircea Muthu realizează o analiză a substratului filosofic al celui de-al treilea discurs, afirmând că ipostaza de parte integrantă a culturii europene “a ispitit frecvent condeii gânditorului și imaginația artistului de la nordul Dunării” (Muthu, 2002: 127), acesta fiind rezultatul așezării noastre geografice între Orient și Occident, deci în Sud-Est. Între cele două dimensiuni existențiale – “agricolă și păstorească” (*Ibidem*), Mircea Muthu poziționează, ca punct de echilibru, “sentimentul tragic al istoriei”. (*Ibidem*: 128) Dialogul dintre natură și cultură și încordarea dintre termenii generalizați de Constantin Noica – eternitate și istoric, “apar ca ipostaze ale numitului echilibru și componente ale sensibilității colective la vectorul Istoriei”. (*Ibidem*) Ele constituie punctele de sprijin ale unui “între” ontologic. Cuvântul dat “rezumă echivocul vieții noastre istorice” (*Ibidem*: 135), fazele ei și modul de alternare a ideologiilor din ambele părți. Din altă perspectivă, acest “între” poate reprezenta și șansa unei duble deschideri, favorizându-ne, ca popor situat la hotar. Problema asupra căreia se oprește cercetătorul este măsura în care “între” poate dobândi “caracter sistemic”, o asemenea articulare a lui fiind “necesară și firească” (*Ibidem*) din mai multe motive:

- Acest termen este fundamental pentru constanta geopolitică și cea de mentalitate, a unui popor de frontieră; Termenul trimite la o stare de “echilibru instabil”, ce are un ritm specific la poporul român; (*Ibidem*: 136)

- “Între” implică o lume a posibilului: “Semnificând fie genericul, fie precaritatea existenței sau virtualul pur, posibilul orchestrează procesul de convertire a negativului în pozitiv”. (*Ibidem*)

Exegetul conchide că doar o cercetare detaliată, din interiorul problemei, poate defini corect specificul europenismului în cultura română, necesar a fi însoțit, totodată, de o “lepădare” de obsesia unei “culturi mici” (*Ibidem*: 176) și marginalizate teritorial și valoric. Mai mult decât atât, Mircea Muthu consideră că popoarele sud-estice “pot ajuta Europa să-și reînvețe trecutul și [...] să remodeleze proiectele de viitor” (*Ibidem*: 142) și, deopotrivă, să-și resusciteze imaginarul literar prin “evitarea rupturii definitive, iremediabile dintre cele două ipostaze de comunicare lingvistică” (*Ibidem*: 143) – orală și scrisă. Astfel, *al treilea discurs* al Sud-Estului nu trebuie privit doar ca un clișeu în încercarea sa de a se apropia de paradigma discursivă europeană, dar trebuie judecat prin optica aportului pe care îl poate avea în aria dată. Cele două Europe au nevoie una de cealaltă, în suprapunerea ideologică a lor impedimentul principal fiind alteritatea sud-estică, fapt ce trebuie eliminat “din discursul occidental și central-european”. (*Ibidem*: 144)

În pofida dublei bariere, economică și politică, pe care deceniul al zecelea o pune în relația dintre cititor și revistele de cultură (soldate cu încetarea apariției *Columnnei* și comasarea numerelor revistei *Nistru*), dar și a lipsei de decizie între orientarea proromână și cea prorusă: “Totul e eteric, nimic nu prinde contur și nu pare să rezulte dintr-un pivot comun. Lipsește o coerență, un spirit al unității, sunt niște amalgame plauzibile, dar nu și singurele posibile”. (Boingnet, 1995: 3) Se observă totuși un spor calitativ al discursului publicistic, marcat de sobrietatea *Contrafort-ului*, echilibrul *Sud-Est-ului* – mentori ai unei noi direcții culturale și de tendința de de-provincializare a revistei bălțene *Semn*. Revista

AL TREILEA DISCURS...

Sud-Est rămâne un centru al artei, literaturii și culturii, privite ca procese dinamice și conecte. Scopul revistei este surprinderea momentului istoric, recăpătarea conștiinței naționale și depășirea cu demnitate a crizelor de identitate care-i (mai) tulbură activitatea. *Sud-Est*-ul realizează o serie de anchete, mese rotunde, interviuri și colocvii pentru a răspunde cerințelor momentului, dar și pentru a-și menține ponderea și importanța în viața culturală basarabeană, în contextul apariției unei concurențe vizibile – revista *Contrafort*.

Configurația culturală a ultimului deceniu din secolul XX este oglindită în discursul revistei *Sud-Est*, de la hotarul de căutare a unui profil (al revistei) până la cel al *remake*-ului, adică al stării de normalitate, “ceea ce ar trebui să semnifice transformarea intenției în act, ieșirea hotărâtă spre un liman din această transă a indeterminabilului, din acest interval al neputinței generalizate”. (Tăzlăuanu, 1997b: 3) În centrul luptei dintre generații, revista recunoaște că firul de colaborare cu cititorii a suportat câteva leziuni importante, că publicațiile culturale au devenit “niște realități tot mai nesigure” (Tăzlăuanu, 1997a: 2), a căror ascensiune rămâne o problemă a conștiinței de sine a noii generații de cititori.

Vorbind despre literatură ca despre un domeniu al flexibilității valorice, tentat de vocea universalului, revista afirmă imposibilitatea instrumentarului creativ (al momentului) de a răspunde acestor chemări, decât prin schimbarea etalonului cultural. Cultura cerea urgentarea procesului de normalitate, anihilarea vechilor structuri și relații, evitând astfel riscul unei căderi în “forme subculturale și aculturale” (Tăzlăuanu, 1992: 2) ca fenomen predilect al societăților debusolate. Pentru un popor obișnuit cu statutul de victimă a istoriei, “experiența normalității istorice, oricât de dramatică ar fi, este poate șocul necesar, impulsul care îi deșteaptă conștiința etnică, vitalitatea, capacitatea regenerativă”. (*Ibidem*: 1) Pe de altă parte, *Sud-Est*-ul este promotorul unui discurs aliabil regăsirii, chiar și cu dificultate, a calității noastre de europeni, nevoia de confirmare și recunoaștere a ei având ca sursă “o anume reticență a occidentalilor față de

popoarele Estului”, dar și “tributul plătit tradiției”. (Tăzlăuanu, 1991b: 1)

La celălalt pol al intențiilor discursive ale *Sud-Est*-ului se află interesul pentru specificul românesc (dar și basarabean), pentru identificarea vectorului de dezvoltare, cristalizat în constantele spirituale românești - formulă de dezvăluire a “originalității culturii basarabene, adânc marcată de propriul său destin istoric”. (Tăzlăuanu, 1991: 1) Cu toate acestea, încrederea în spiritul integrator al Europei este însoțită de sentimentul unei “culturi de frontieră, produsă într-o situație de frontieră, într-o poziție periferică, marginală în raport cu centrul”. (Pavlicencu, 1999: 37) Deși este prima revistă care aduce aerul modernizării și tendința de a ieși din limitele patetismului etnic, *Sud-Est*-ul nu reușește să marcheze o cotitură în evoluția culturii din Basarabia. Momentul hotărâtor îl constituie totuși apariția revistei *Contrafort* ca revistă a tinerilor scriitori din Republica Moldova (în octombrie 1994) - revista care venea cu încercarea de a “pune ordine în confuzia estetica din literatura și cultura creată în Basarabia”, promovând un spirit critic modern, european, în acord cu tendințele literaturii contemporane.

Contrafort-ul venea să suplinească, printr-un program sincronist, un gol al culturii basarabene - tendința paneuropeană. Deși învinuirile nu au încetat nici după constituirea unui profil clar al revistei, colaboratorii ei nu au neglijat valorile basarabene, ci au depășit “ditirambii patriotarzi” și au stabilit alte criterii estetice drept “bilet de trecere” (*Revista Sud-Est*, 2000: 65) spre spațiul general românesc și, de aici, spre cel european. Astfel, în lista preocupărilor *Contrafort*-ului s-au înscris de la bun început “asanarea morală a societății, cultivarea spiritului civic, implantarea valorilor și principiilor societății deschise”¹. Revista nu intenționa o limitare teritorială, ci se localiza “într-un spațiu de

¹ Vezi: www.contrafort.md (consultat la 22. 07. 2014).

AL TREILEA DISCURS...

interferență dintre diverse tendințe și orientări ideologice și estetice din Republica Moldova și România”².

Susținând ideea unei sincronizări literare perpetue, V. Ciobanu, redactorul-șef al revistei, demonstrează că integrarea basarabenilor este posibilă doar prin calea transromână, prin conștientizarea și asimilarea acestei culturi:

Pentru cultura din Republica Moldova recuperarea apartenenței la cultura română premerge, constituie o bună repetiție pentru integrarea culturală europeană. După o jumătate de secol de barbarie ideologică, regăsirea identității naționale și a principiilor democratice constituie o prioritate pentru teritoriul dintre Prut și Nistru. Fără o integrare profundă a culturii române, fără cultivarea unui limbaj comun, inteligibil, nu ne putem valorifica specificul local, experiența multiculturală dobândită în urma succesivelor ocupații rusești și a conviețuirii cu minoritățile alogene. (Ciobanu, 2001: 8)

Existența unui complex al teritorialității ca spirit transetnic ce diminuează posibilitățile de persuasiune ale scriitorilor, nu este un fenomen propice procesului de integrare, deoarece artistul se poate transforma într-un exponent al problematicilor regionale și un prizonier al frustrărilor de integrare. Limitarea comunicării și absența deschiderilor spre spațiul exterior demonstrează cu precădere existența unor defecte ale culturii și specificului național. Punțile de legătură trebuie să ne ofere niște oglinzi în care se reflectă polii culturali. Dacă nu realizăm traduceri și nu ne promovăm valorile proprii, atunci relația refractară e sortită nonsensului. Ne putem cunoaște mai bine printr-o comparație cu alte modele și sisteme, dar prin izolarea termenilor comparativi vom reuși doar să atribuim străinătății emblema de spațiu tabu. Pentru a evita cele două consecințe extreme – naționalismul izolaționist și cosmopolitismul – e necesară identificarea unei modalități de îmbinare a spiritului occidental, orientat spre

² *Ibidem.*

modernizarea culturală, și valorificarea potențialului creativ autohton.

Naționalismul basarabean s-a transformat, în ultimii 15 ani, dintr-o mișcare progresistă și emancipatoare într-o redută suficientă sieși, s-a îmbolnăvit de un narcisism acrit și resentimentar, susține Vitalie Ciobanu. (Ibidem: 256)

Epoca de glorie a discursului de tip etnic trebuie să treacă într-o abordare a identității din optica unor valori comune. Scriitorii tineri (de la *Contrafort*) își propun să înlocuiască discursul naționalist

cu un discurs lucid, echilibrat, întemeiat pe analiza realităților momentului și pe promovarea unor principii liberale: dialogul, toleranța, comunicarea, permeabilitatea, activismul, cooperarea, spiritul de inițiativă – atribute indispensabile în constituirea societății civile. (Ciobanu, 1995: 3)

Având această finalitate, revista *Contrafort* pune în dezbatere teme de mare actualitate culturală, socială, politică, realizând concomitent și un dialog cu alte spații culturale. Directivele *Contrafort*-ului s-au precizat în câteva rubrici semnificative: *Editorial, Cronica literară, Fragmente critice, Actualitate, Contre-jour, Ancheta Contrafort, Interviu revistei, Simeze, Meridian, Eseu, Poezie, Proză etc.*, rubrici prin care discursul literar din Basarabia cunoaște o nouă treaptă de ideologizare. Instrumentul fundamental al acestui nou tip de discurs constă în selectarea problemei, indiferent de natura ei, și convertirea ei în formă literară, cu scopul de difuzare a ei într-o alteritate discursivă, diferită de cea politică, socială, economică etc. În discursul *Contrafort*-ului, mai ales la rubricile *Editorial, Interviu revistei* și *Ancheta/ Chestionar Contrafort*, se poate urmări o asociere între conștiința ideologică (a revistei) și cea istorică ca modalitate de naționalizare a ideii de progres literar. Formula sintetică a

AL TREILEA DISCURS...

discursivității este forța cuvântului care transformă presa literară într-un instrument nu doar de popularizare a literaturii, ci și de literarizare a problemelor momentului. Acest amalgam de interacțiuni în pânza unui discurs generează o polifonie culturală – un fenomen complex de descoperire a eului auctorial prin prisma formulelor specifice de îmbinare a problematicului cu artisticul. Intenția acestui *discurs de contrafort* era competitivitatea pe plan românesc, o revistă comparabilă cu: *România literară*, *Revista "22"*, *Echinox*, *Dilema*, *Lettre internationale* ș. a.:

Culturală, ideologică și finalmente politică, iar denumirea (revistei) ușor războinică mărturisește asupra unui militantism care o individualizează pe piața tipăriturilor românești de profil. (Ciobanu, 2006: 257)

Apărut la 1 martie 1995, la inițiativa unui grup de profesori de la Catedra Limba și Literatura Română a Universității "Alecă Russo" din Bălți, *Semn-ul* urma să fie, după afirmațiile redactorului-șef Nicolae Leahu, în articolul-program *Miza pe cuvânt*, "o revistă literară cu obiective derivând dintr-un manifest și afirmând o paradigmă originală". (Leahu, 1995: 1) Excluzând din start miza unui orgoliu, *Semn-ul* urma a se "ralia procesului de normalizare a vieții literare"; pentru a anula incompatibilitatea dintre statutul geografic și cel cultural de europeni, colaboratorii revistei aveau de "reconstituit conștiința estetică, marginalizând ruinele unei literaturi care continuă să alimenteze confuzia și închistarea cu desăvârșire în anistorie". (*Ibidem*) Destinată mediului universitar, profesorilor de limba și literatura română, dar și tuturor celor interesați, revista își propunea să publice materiale de analiză, studii de critică și teorie literară, poezie, proză, să promoveze tinere talente și să reevalueze fenomenul literar din perspectiva mutațiilor produse.

Deși ritmul apariției *Semn-ului* se stabilizează abia după 1998, revista continuă să surprindă cititorii, dar și concurenții, prin originalitatea concepției, prin analiza detaliată a procesului literar,

prin tendința novatoare, toate acestea fiind o mărturie a efortului de integrare în spațiul cultural basarabean (și românesc). Ca și celelalte reviste, *Semn-ul* va promova ideea de integrare și sincronizare cu literatura și cultura spațiului românesc, va pune la dispoziția cititorului noile apariții editoriale, tendințele poetice, epice, dramatice și critice ale momentului, va revalorifica, în limita necesarului, aspecte anterioare ale procesului literar și va promova talentele tinere, nu doar ale spațiului universitar bălțean, ci și din întreaga țară (în baza criteriilor de eligibilitate editorială a materialelor), exemple, în acest sens, fiind Lucia Țurcanu, Adrian Ciubotaru, Ala Sainenco, Dorian Anghel, Mihaela Mudure etc.

Deceniul al zecelea, parte mesianic, parte cosmopolit, reprezintă pentru revistele literare din Basarabia o perioadă crucială, un timp în care ajung la un profil constituit, reușind să depășească criza monomaniei și să se orienteze spre schimbarea panoramelor analitico-tematice ale culturii. Acest deceniu a marcat triplu direcțiile revistelor literare/de cultură: românizarea, europenizarea și personalizarea. Urmărind evoluția de ansamblu a discursului promovat de revistele în discuție putem afirma că personalizarea nu a fost un proces separat, el derivând, mai degrabă, din tendințele integraționiste în cele două spații matriciale pentru cultura basarabeană, spații ce trebuiau cucerite prin anumite exigențe culturale și de civilizație.

Bibliografie

- Antohi, Sorin (2001), "Dincolo de oglindă sau Al treilea discurs", in Sorin Antohi și Adrian Marino, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România*, Editura Polirom, Iași.
- Boingnet, Daniel (1995), "Mirifica inconștientă", *Contrafort*, nr. 11, pp. 22-33.
- Cimpoi, Mihai (2004), "Complexele literaturii române", *Sud-Est*, nr. 1, pp. 18-26.

AL TREILEA DISCURS...

- Ciobanu, Vitalie (1995), "Scriitorul tânăr român la sfârșit de secol XX", *Contrafort*, nr. 12, pp. 14-21.
- Ciobanu, Vitalie (2001), "Complexele culturilor din Europa Centrală și de Est și integrarea europeană. Cazul românesc", *Contrafort*, nr. 7, pp. 18-26.
- Ciobanu, Vitalie (2004), "Scriitorul și noua Europă. Literatura și actanții săi față cu provocările integrării continentale", *Sud-Est*, nr. 1, pp. 7-22.
- Ciobanu, Vitalie (2006), "Generația *Contrafort* – un tablou sinoptic", *Secolul 21*, nr. 10-12, pp. 34-42.
- Leahu, Nicolae (1995), "Miza pe cuvânt", *Semn*, nr. 1, pp. 5-19.
- Marino, Adrian (2001), "Precizări despre *al treilea discurs*", in Antohi, Sorin, Marino, Adrian, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România*, Editura Polirom, Iași.
- Muthu, Mircea (2002), "Schiță despre ontologia lui *î n t r e*", in Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc. Balcanitate și Balcanism*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Muthu, Mircea (2002), "Ce poate aduce Sud-Estul?", in Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc. Balcanitate și Balcanism*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Pavlicencu, Sergiu (1999), "Despre culturile de frontieră", *Sud-Est*, nr. 1-2, pp. 12-17.
- ***"Revista *Sud-Est* – 10 ani de la apariție. Masă rotundă" (2000), *Sud-Est*, nr. 1-2, pp. 4-6.
- Tăzlăuanu, Valentina (1991a), "Cunoașterea de sine", *Sud-Est*, nr. 2, pp. 11-21.
- Tăzlăuanu, Valentina (1991b), "O obsesie românească", *Sud-Est*, nr. 3, pp. 18-26.
- Tăzlăuanu, Valentina (1992), "Interval", *Sud-Est*, nr. 3, pp. 16-24.
- Tăzlăuanu, Valentina (1997a), "Pro domo", *Sud-Est*, nr. 3, pp. 21-29.
- Tăzlăuanu, Valentina (1997b), "Remake", *Sud-Est*, nr. 1, pp. 13-17.

LA THÉORIE CLASSIQUE D'APRÈS LES PRÉFACES DE RACINE

Elena Mihaela ANDREI,
Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

Racine's Classical theory

Abstract *This paper aims to explore the principles of classical tragedy and, implicitly, classicism, as formulated by Racine in the Forewords to his plays. Concepts such as reason, verisimilitude, truth, bienséance, balance, and catharsis represent the main focus of this analysis.*

Keywords *reason, verisimilitude, truth, bienséance, balance, catharsis*

Rezumat *În articolul de față, ne propunem să urmărim, în linii mari, principiile tragediei clasice și, implicit, ale clasicismului, formulate de către Racine în prefețele pieselor sale de teatru. Concepte ca rațiune, vraisemblance, adevăr, bienséance, echilibru, catarsis fac obiectul analizei noastre.*

Cuvinte cheie *rațiune, vraisemblance, adevăr, bienséance, echilibru, catarsis*

Avant de commencer l'analyse proprement dite du matériel sur lequel nous allons nous pencher, nous voulons, tout d'abord, annoncer, en grandes lignes, les objectifs de notre travail. Nous nous proposons de montrer généralement quelles sont les caractéristiques de la tragédie classique et, implicitement, du classicisme dans la poétique de Racine. D'une manière restreinte, tout en sondant les préfaces raciniennes qui ouvrent les pièces de théâtre, notre but est celui d'essayer de configurer dans un

LA THÉORIE CLASSIQUE...

discours cohérent les réflexions les plus significatives, les références et les allusions du dramaturge par rapport aux principes ou aux règles du classicisme.

Si l'on fait une première lecture de toutes les préfaces de Racine, il est facile de constater que l'auteur ne se propose pas d'innover en rien le genre dramatique du point de vue des règles du classicisme. Le dramaturge souligne, d'ailleurs, maintes fois qu'il n'a pas l'intention de changer les règles du théâtre classique établies déjà par les auteurs de l'Antiquité, tels qu'Aristote, Virgile, Plutarque, Tacite ou Sénèque.

Dans la préface d'*Andromaque*, Racine témoigne son attachement aux auteurs antiques:

Mais véritablement mes personnages sont si fameux dans l'Antiquité que, pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés. (Racine, 1858: 88)

La Grèce fabuleuse, l'histoire romaine et juive sont les domaines où Racine s'enferme en évitant de cette façon les annales sèches et vagues des peuples mal connus. Imiter les Grecs et les Latins c'était, pour lui, imiter, d'une part, la perfection, d'autre part, restaurer un passé glorieux. De plus, le dramaturge reste fidèle même à ses contemporains, compte tenu qu'il prend le genre dramatique tel que ses prédécesseurs, Corneille et d'Aubignac, l'ont constitué. Plus précisément, Racine garde la loi essentielle du théâtre classique que Corneille avait dégagée, conformément à laquelle la poésie dramatique est *action* et tout ce qui n'est pas *action* n'est pas du théâtre. Il faut souligner que, dans la vision des dramaturges, l'*action* n'est pas la réalisation scénique des faits, mais la chaîne continue et logique des effets ou le passage fréquent d'un état à l'autre jusqu'à l'état définitif que l'on appelle *dénouement*. En s'inspirant de cette conception de Corneille, Racine insiste maintes fois, tout au long du contenu de ses préfaces, sur la règle de l'unité d'action et souligne que *l'action doit être*

impérativement simple et non pas grande. Dans la préface de *Bérénice*, par exemple, l'auteur souligne:

Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés [...] Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un. (Ibidem: 154)

Ensuite, dans la préface de *Britannicus*, le même auteur n'hésite pas d'être ironique envers les contestateurs de sa pièce qui l'accusent de simplicité dans l'action. À cette occasion, le dramaturge – doué d'un grand talent de rhétoricien – trace une ligne de démarcation entre le code de la norme imposé par le classicisme et le code de la norme imposé par le public:

Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre, d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire. (Ibidem: 150)

Racine, fidèle aux modèles des dramaturges qui ont établi la norme classique, insiste sur l'interdépendance entre l'unité d'action et l'unité de temps. Selon la norme de la tragédie classique, l'action doit se dérouler dans un temps bien établi, plus exactement dans un seul jour, de manière que les événements aient une logique interne dans leur chemin vers le dénouement.

LA THÉORIE CLASSIQUE...

Toujours dans la préface de *Britannicus*, le dramaturge reproche à ses critiques qu'ils ne savent pas que l'action est complète et qu'elle finit dans le dénouement:

Rien d'oiseux n'est admis. [...] Ils ne savent pas qu'une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action; et que tous les anciens font venir souvent sur la scène des acteurs qui n'ont autre chose à dire, sinon qu'ils viennent d'un endroit, et qu'ils s'en retournent en un autre. [...] « Tout cela est inutile », disent mes censeurs: « la pièce est finie au récit de la mort de Britannicus et l'on ne devrait point écouter le reste ». On l'écoute pourtant, et même avec autant d'attention qu'aucune fin de tragédie. Pour moi, j'ai toujours compris que la tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes. (Ibidem)

L'auteur pardonne ces critiques de ne pas savoir les règles du théâtre (voir la préface de *Bérénice*) et leur conseille de garder la patience jusqu'à la fin de la pièce. Bref, à son avis, une action doit être cohérente et complète. On peut y penser, même si Racine ne l'a jamais prononcé d'une manière explicite, que c'est le dénouement d'une pièce qui accomplit vraiment l'action.

Dans la préface de la pièce *Thébaïde ou les Frères ennemis*, Racine – toujours ironique – reproche indirectement à Rotrou, l'auteur d'*Antigone* (variante de la pièce *Thébaïde*), qu'il réunit dans une seule pièce deux actions différentes:

Le reste était, en quelque sorte, le commencement d'une autre tragédie, où l'on entrait dans des intérêts tout nouveaux; et il avait réuni en une seule pièce deux actions différentes, dont l'une sert de matière aux Phéniciennes d'Euripide, et l'autre à l'Antigone de Sophocle. Je compris que cette duplicité d'action avait pu nuire à sa pièce qui, d'ailleurs, était remplie de quantité de beaux endroits. (Ibidem: 29)

De cette citation découle que la simplicité d'action équivaut avec le principe selon lequel le dramaturge doit concentrer sa pièce de théâtre autour d'une seule action. Pour le mieux dire, l'unité d'action n'est pas synonyme d'action simple; on suppose que tous les fils de l'intrigue soient forcément tissés ou, plus important encore, que toute action ou parole d'un personnage ait une conséquence sur les autres. En résumé, tout doit se déployer selon un principe de cohérence et de logique.

On a souvent loué la simplicité de l'intrigue chez Racine, et c'était juste de le faire, vu qu'il a rejeté les complications et les moyens extraordinaires. Plus exactement, l'auteur abandonne les *histoires à deux fils* et réduit le sujet d'amour à la forme la plus simple: une femme aimée de deux hommes ou un homme disputé entre deux femmes (voir *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate*; *Bajazet*, *Iphigénie*, *Phèdre*).

La *raison* est un autre principe de la tragédie classique. Dans la préface de *Phèdre*, le dramaturge traduit et complète les règles d'action théorisées par Aristote, en insistant sur *l'imitation d'une action grave et complète*, afin de ramener les passions à un *état modéré et conforme à la raison*. En fait, toute apparition du personnage sur la scène doit être motivée. Si on lit les pièces raciniennes, on se rend compte qu'à l'imitation d'une action grave et complète se substitue un discours qui s'efforce de bien exprimer, de telle sorte que chacune des parties qui le composent agisse séparément et distinctement dans une unité cohérente (voir la préface de *Britannicus*). En outre, l'imitation ne se fait seulement par un récit, mais par une représentation vive qui, en excitant la pitié et la terreur, *tempère les passions vicieuses*. Même si l'auteur ne l'a prononcé jamais d'une manière explicite, on peut y anticiper l'idée de *catharsis*. La modération est celle qui apaise les passions excessives. Chez Racine, il ne s'agit pas d'éradiquer les passions, mais de les tempérer. Dans la préface de *Phèdre*, l'auteur semble

LA THÉORIE CLASSIQUE...

bien suggérer le principe de la catharsis, lorsqu'il fait des références à son personnage féminin:

Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. (Ibidem: 260)

L'horreur est donc le premier mobile interne qui pousse le personnage vers un geste volontaire, afin d'adoucir ses passions. Seul le dénouement finit et accomplit la pièce.

En lisant la préface d'*Alexandre le Grand*, on constate que l'auteur revient sur le principe d'unité d'action:

si toutes mes scènes sont bien remplies, si elles sont bien liées nécessairement les unes aux autres, si tous mes acteurs ne viennent point sur le théâtre que l'on ne sache la raison qui les y fait venir et si, avec peu d'incidents et peu de matière, j'ai été assez heureux pour faire une pièce qui les a peut-être attachés malgré eux depuis le commencement jusqu'à la fin? (Ibidem: 68)

Ce qui apparaît de nouveau dans cette citation c'est le principe classique de la raison. Le personnage, qui fait son apparence sur la scène, doit avoir une raison de le faire. La raison est une qualité du personnage classique et aussi une loi du genre. Racine explique que Phèdre est *raisonnable* par tout ce qu'elle fait. Ce que le dramaturge veut dire par cela c'est que le personnage agit conformément à ce que l'on pourrait attendre de tout personnage de tragédie placé dans une situation identique, avec un caractère analogue. En occurrence, la raison est une sorte de logique interne des sentiments, dans un genre bien déterminé. On revient à l'aspect de l'unité d'action avec un dernier exemple, tiré cette fois-ci de la préface d'*Athalie*, où l'auteur met l'accent sur le fait qu'une action doit être continue dans tout son ensemble; seuls

les hymnes, qui sont directement liés au sujet, peuvent être insérés dans les intervalles des actes:

J'ai aussi essayé d'imiter des anciens cette continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide, les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes et par des moralités du chœur, qui ont rapport à ce qui se passe. (Ibidem: 280)

Le principe d'équilibre compte parmi les autres principes classiques. Racine explique celui-ci, dans la préface de *Mithridate*:

On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire, et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin. (Ibidem: 196)

Dans cette syntaxe, habillée d'un style assez particulier, Racine nous laisse supposer ou deviner le sens théorique qu'il a voulu mentionner. On peut y évoquer les principes de la modération, de l'équilibre classique, suggérés par les structures "ni trop de précaution", "ni rien sur le théâtre", ainsi que l'idée que rien n'est ni gratuit, ni superflu sur la scène de théâtre. Ce principe de l'équilibre, soutenu par un vocabulaire explicite, qui renvoie à l'idée de quantité (trop, assez, beaucoup, matière, suffire, etc.), peut être repéré dans toutes les préfaces de Racine. En se référant aux personnages de ses pièces, le dramaturge souligne:

[...] les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a la pitié d'un scélérat. (Ibidem: 89)

ou

ils ont dit que je le faisais trop cruel. Pour moi, je croyais que le nom seul de Néron faisait entendre quelque chose de plus que cruel. (Ibidem: 153)

En utilisant la même construction en chiasme que nous avons cité ci-dessus, avec la même intention d'exprimer l'idée d'équilibre dans la construction du caractère du personnage, l'auteur indique: "En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente". (Ibidem: 260) Après ce cortège d'exemples renvoyant au principe de l'unité d'action, on verra que, même si Racine reste fidèle à la théorie du genre dramatique établie par ses modèles de l'Antiquité, et se plie sur les règles sans les discuter, il articule, en quelque mesure, sa propre théorie, même s'il n'entre jamais en détails. Le dramaturge intervient, par exemple, avec des changements par rapport à la fable de Boileau, surtout lorsque ce dernier affirme qu'il n'y a pas de tragédie sans fable. C'est dans la préface d'*Andromaque* où Racine justifie son changement d'optique face à la fable source:

Aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût permis de rien changer à leurs mœurs. Toute la liberté que j'ai prise a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans sa Troade, et Virgile, dans le second livre de l'Enéide ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai cru le devoir faire. (Ibidem: 88)

ou, plus loin:

Il est vrai que j'ai été obligé de faire vivre Astyanax un peu plus qu'il n'a vécu; mais j'écris dans un pays où cette liberté ne pouvait pas être mal reçue [...] qu'il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable; mais qu'il faut

s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable à leur sujet. (Ibidem)

ou

Je ne crois pas que j'eusse besoin de cet exemple d'Euripide pour justifier le peu de liberté que j'ai prise. Car il y a bien une différence entre détruire le principal fondement d'une fable et en altérer quelques incidents, qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent. Ainsi Achille, selon la plupart des poètes, ne peut être blessé qu'au talon, bien qu'Homère le fasse blesser au bras, et ne le croie invulnérable en aucune partie de son corps. Ainsi Sophocle fait mourir Jocaste aussitôt après la reconnaissance d'Œdipe; tout au contraire d'Euripide qui la fait vivre jusqu'au combat et à la mort de ses deux fils. (Ibidem)

En paraphrasant cette dernière citation, Racine prend la liberté de changer la fable, si les qualités ou les défauts des personnages du texte source sont exagérés, s'il écrit dans un pays où l'innovation n'est pas mal reçue, si la fable est bien accommodée au sujet ou s'il s'impose l'amélioration de quelques aspects, afin d'arriver aux règles du classicisme.

L'apport de ce dramaturge consiste dans une originalité qui est moins dans la nouveauté des formules techniques, que dans la vérité, le pathétique et la poésie de l'invention morale.

Toujours à partir de cette citation, on peut dire que l'auteur anticipe déjà le principe de *vraisemblance*. Le fait que Sénèque et Virgile ont poussé beaucoup plus loin la férocité du personnage, c'est un geste littéraire qui peut altérer, d'un côté, la vraisemblance, d'autre côté la bienséance. A mon avis, la vraisemblance, telle que Racine l'évoque dans ses préfaces, a une double acception: soit l'on parle d'une vraisemblance naturelle, qui renvoie aux lois de la nature (par exemple, un personnage obéit à

LA THÉORIE CLASSIQUE...

ses limites; on ne peut pas faire Achille vivre une centaine d'années), aux coutumes et à la morale, soit d'une vraisemblance historique, qui renvoie aux grandes tendances de l'historien (on ne peut pas faire agir Néron autrement qu'un empereur). Pour traiter le principe de la vraisemblance, il faut suivre les discussions des théoriciens du XVIIe siècle sur le sens que l'on donne à cette notion. Mais cela dépasserait le cadre de mes propos pour cet article.

Comme l'on voulait se conformer à la raison et à la nature, on était bien obligé de condamner les sujets qui transportaient les personnages dans le monde du merveilleux, des enchantements et des prodiges, chers à la tragi-comédie. D'autre part, on avait le goût du romanesque et de l'extraordinaire. Dans ce contexte, Racine imagine le compromis qui suppose que l'extraordinaire devienne vraisemblable et permis, lorsque l'histoire nous attestait que, pour l'essentiel, les événements avaient bien eu lieu. Mais, il revient sur cet aspect tout en changeant son point de vue initial concernant la question de l'extraordinaire. Ce que nous trouvons intéressant, c'est que, dans la préface d'*Athalie*, l'auteur reconnaît qu'il ne respecte pas le principe de la vraisemblance:

Je crois ne lui avoir rien fait dire qui soit au-dessus de la portée d'un enfant de cet âge qui a de l'esprit et de la mémoire. Mais, quand j'aurais été un peu au-delà, il faut considérer que c'est ici un enfant tout extraordinaire, élevé dans le temple par un grand-prêtre qui, le regardant comme l'unique espérance de sa nation, l'avait instruit de bonne heure dans tous les devoirs de la religion et de la royauté [...] on leur apprenait les saintes Lettres [...] Je puis dire ici que la France voit en la personne d'un prince de huit ans et demi, qui fait aujourd'hui ses plus chères délices, un exemple illustre de ce que peut dans un enfant un heureux naturel aidé d'une excellente éducation, et que si j'avais donné au petit Joas la même vivacité et le même discernement qui brillent dans les reparties de ce jeune prince, on m'aurait accusé avec

raison d'avoir péché contre les règles de la vraisemblance. (Ibidem: 280)

Ce transfert, d'un personnage extraordinaire (prince de huit à dix ans) qui avait des capacités intellectuelles extraordinaires, ne correspondait pas aux attentes du public français. C'est pourquoi le personnage était, à ses yeux, invraisemblable.

Dans la préface d'*Iphigénie*, Racine souligne qu'il faut éviter toute intervention du miracle dans le déroulement de l'action:

en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire. (Ibidem: 218)

Le miracle n'est pas vraisemblable, du coup le dramaturge doit éviter de le faire apparaître sur scène. Toujours dans la préface d'*Athalie*, l'auteur affirme que les personnages qui habitent dans un lieu précis doivent correspondre à ce lieu, c'est-à-dire, par exemple, que les saints doivent faire leur apparition dans un lieu saint, sinon, la vraisemblance peut être contestée. Même si ce propos est difficile à concrétiser, Racine n'oublie pas de prendre d'avance toutes les précautions. Ainsi, l'auteur témoigne:

On me trouvera peut-être un peu hardi d'avoir osé mettre sur la scène un prophète inspiré de Dieu, et qui prédit l'avenir. Mais j'ai eu la précaution de ne mettre dans sa bouche que des expressions tirées des prophètes mêmes. (Ibidem: 280)

La langue est, par conséquent, l'un des signes et des supports de la vraisemblance.

LA THÉORIE CLASSIQUE...

Dans la préface de *Phèdre*, Racine explique que les caractères des personnages ne peuvent être peints avec des touches trop noires:

J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. (Ibidem: 260)

Bref, le personnage trop farouche ou le personnage immoral ne correspond pas ni à la bienséance, ni à la vraisemblance.

Toutefois, il me semble que l'objectif de Racine n'est pas de représenter la vérité, mais de respecter les cadres que le public de l'époque considère comme possibles. Plus exactement, ce qu'il cherche à respecter c'est plutôt la question de réception. Le public ne peut être touché que par ce qu'il est vraisemblable. Pour conclure, être vraisemblable équivaut, pour Racine et pour d'autres théoriciens du classicisme, non pas avec ce qui est vrai (selon Boileau, le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable), mais avec ce qui correspond aux opinions du public en termes de morale (l'idéal artistique du classicisme s'accompagne d'un idéal moral, incarné dans la figure théorique de l'honnête homme), aux rapports sociaux ou au niveau de langue utilisé.

En ce qui concerne la vraisemblance historique, le dramaturge revient constamment sur cet aspect. A son avis, il est important que l'on donne aux spectateurs l'illusion qu'ils assistent au déroulement d'une histoire, de telle manière que les faits puissent leur paraître vraisemblables. Par exemple, Racine ne traite jamais dans ses pièces de théâtre des sujets fictifs, parce que pour lui, tout comme pour Corneille, la réalité historique ou la légende – connues par les spectateurs – garantissent la justesse des faits et de l'action. De même, le dramaturge garde la vérité de l'histoire. Les passages qui concernent la vraisemblance historique sont assez

nombreux, c'est pourquoi on ne donne qu'un seul exemple, tiré de la préface de *Phèdre*:

J'ai même suivi l'histoire de Thésée, telle qu'elle est dans Plutarque. C'est dans cet historien que j'ai trouvé que ce qui avait donné occasion de croire que Thésée fût descendu dans les enfers pour enlever Proserpine [...] Ainsi, j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie. (Ibidem: 240)

Certes, Racine considère que la vraisemblance (naturelle ou historique) est l'une des lois centrales dans la tragédie classique à laquelle se substituent les autres règles et qui peut toucher le public. Il le synthétise d'ailleurs dans la préface de *Bérénice* disant qu'il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. Autrement dit, les caractères des personnages doivent être vraisemblables.

La citation ci-dessus nous amène à bien parler de la règle de *bienséance*. La bienséance, comme la vraisemblance, a chez Racine deux acceptions: interne et externe. Pour les expliquer, le dramaturge fait appel constamment à deux topoï horatiens, c'est-à-dire plaire et instruire³. Le souci de plaire est au centre de l'esthétique classique; le dramaturge cherche toujours être en harmonie avec la morale et les goûts de son public de manière à établir, dans un point commun, l'adhésion avec les spectateurs de ses pièces. La bienséance interne prévoit que le comportement des

³ Voir la préface de *Bérénice*: "[...] pièce qui les touche, et qui leur donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première." (Racine, 1858: 154) ou la préface de *Phèdre*: "Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes." (Racine, 1858: 241).

LA THÉORIE CLASSIQUE...

personnages soit conforme à leur âge, à leur condition sociale, aux mœurs et aux coutumes de leur pays. Il n'est pas question d'évoquer sur scène des réalités basses ou vulgaires. Cela ne veut pas dire que la tragédie doit être un genre édulcorée, mais que les réalités vulgaires doivent être habillées dans un langage poétique. Le récit de Thémamène (voir *Phèdre*) montre bien comment le personnage évoque, à travers le langage poétique, le supplice d'Hippolyte et l'horreur de son corps démembré et la passion dévorante de Phèdre, avec toute la force et la violence nécessaires.

Quant à la bienséance externe, Racine trace seulement quelques lignes dans la préface d'*Esther*:

Je crois qu'il est bon d'avertir ici que bien qu'il y ait dans Esther des personnages d'hommes, ces personnages n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe. La chose leur a été d'autant plus aisée qu'anciennement les habits des Perses et des Juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre. (Ibidem: 202)

On y comprend qu'il faut éviter de choquer la sensibilité et les principes moraux des spectateurs. En évitant toutes les allusions trop marquées à la sexualité, le dramaturge prend de cette façon toutes les précautions d'être jugé négativement par son public et de pécher ainsi contre la bienséance. Cette règle interdit aussi la représentation sur la scène des actes violents qui pourraient paniquer les spectateurs. C'est pour cela que, dans *Phèdre*, la mort d'Hippolyte sera racontée. Toujours dans la préface d'*Esther*, le dramaturge souligne que la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Dès lors, on se rend compte que le dramaturge ne tente pas à pousser les comportements des personnages à l'extrême ou à la brutalité, mais qu'il respecte le goût et les attentes du public.

Ces deux règles du théâtre – la bienséance et la vraisemblance – sont très liées à l'unité de temps et de lieu. Comme on l'a déjà vu, le dramaturge doit rendre l'action théâtrale vraisemblable, c'est-à-dire qu'elle doit se dérouler dans un temps qui pourrait être le temps de la représentation. Racine fait référence rarement à cette règle, toujours d'une manière vague, ambiguë et incomplète. On donne l'un des exemples les plus éloquents, tiré de la préface de *Bérénice*:

[...] Et qui doute que ce qui a pu fournir assez de matière pour tout un chant d'un poème héroïque, où l'action dure plusieurs jours, ne puisse suffire pour le sujet d'une tragédie, dont la durée ne doit être que de quelques heures ? (Ibidem: 155)

Combien d'heures peut-on dire que l'auteur a eu en considération, étant donné qu'il utilise un indéterminé "quelques"? En supposant que Racine est encore resté fidèle à la règle d'unité de temps élaborée par ses antécédents, on pense que, dans son opinion, la durée de l'histoire ne peut pas dépasser 24 heures. Si, par contre, notre supposition n'était pas valable, donc si le temps de la représentation dans la vision de Racine était plus large que 24 heures, alors il deviendrait préjudiciable à la vraisemblance. L'unité de temps chez les classiques est, bien évidemment, liée à l'unité de lieu. Il faut souligner que le dramaturge fait seulement quelques références, au fil de ses préfaces, à cette règle, sans entrer dans les détails.

Le décor tragique doit répondre aux mêmes impératifs de l'unité. Il doit coïncider avec le temps de l'action et représenter l'univers à la fois extérieur et mental des protagonistes. Les rois et les empereurs ne peuvent évoluer que dans un palais ou dans un lieu de pouvoir. La localisation dans les tragédies classiques doit être un signe bien enraciné dans la symbolique. Plus concrètement, l'antichambre de Néron constitue l'espace symbolique dans lequel tout va se jouer. Dans la préface d'*Esther*, le dramaturge s'arrogue la

LA THÉORIE CLASSIQUE...

liberté de changer un peu cette règle d'unité de lieu à la faveur du divertissement:

on peut dire que l'unité de lieu est observée dans cette pièce, en ce que toute l'action se passe dans le palais d'Assuérus. Cependant, comme on voulait rendre ce divertissement plus agréable à des enfants, en jetant quelque variété dans les décorations, cela a été cause que je n'ai pas gardé cette unité avec la même rigueur que j'ai fait autrefois dans mes tragédies. (Ibidem: 202)

En résumé, le dramaturge garde l'unité de lieu dans toutes ses pièces, moins dans la pièce *Esther*.

On sait bien que le XVIIe siècle est un siècle de réglementation dans tous les domaines des arts. S'inspirant des anciens (notamment des réflexions d'Aristote), on édicte un certain nombre de règles, afin d'apporter un cadre aux productions des dramaturges: les règles des trois unités (temps, lieu, action), la règle de la bienséance, la règle de la vraisemblance, l'équilibre, la raison, la catharsis, etc. Racine est le dramaturge qui compose ses pièces de théâtre en adoptant toutes ces règles classiques. Le classicisme, le talent et l'originalité (la vérité, le pathétique et la poésie de l'invention morale) donne au dramaturge et, implicitement, à ses pièces une valeur incontestable.

Bibliographie

- Aristote (2008), *Poétique*, introduction, traduction, notes, étude de Gérard Lambin, Éditions Le Harmattan, Paris.
- Boileau (1908), *Satires, épîtres et l'art poétique*, Édition J. M., London.
- Jeanneret, Michel, "L'art et la règle: l'exemple du théâtre classique français", in *Teatro do mundo*, Faculdade de Letras da U. Porto (FLUP), Porto, 2009, pp. 87-94.

****Racine et/ou le classicisme* (2001), actes du colloque conjointement organisé par la North American Society et la Société Racine, édité par Ronald W. Tobin, G. Narr, Tübingen.

Racine, Jean (1858), *Oeuvres complètes*, Éditions Garnier Frères, Paris.

Verhaeren, Emile (2002), *Racine et le classicisme*, édition présentée par Paul Gorceix, Édition Complexe, Bruxelles.

**VOLUMUL MEDITAȚII POETICE (MÉDITATIONS
POÉTIQUES) DE ALPHONSE DE LAMARTINE
ȘI AFIRMAREA MEDITAȚIEI
ÎN LIRICA ROMÂNEASCĂ PRE-EMINESCIANĂ**

**Maria ABRAMCIUC,
Universitatea de Stat Alecu Russo din Bălți**

*Le volume Méditations poétiques d'Alphonse de Lamartine et
l'affirmation de la méditation dans la lyrique roumaine préeminescienne*

Résumé *Au début du XIX^e siècle, l'apparition du volume Méditations poétiques (1820) de Alphonse de Lamartine a déterminé, à cette époque-là, la promotion d'un style aux effets irradiants dans la plupart des espaces lyriques de l'Europe. Très vite, le modèle lamartinien, s'impose dans la poésie européenne comme un tuteur, générant après 1830, une modification de registre et dans la poésie roumaine, qui se trouvait, comme on le sait bien, à l'étape initiale. Les points de contact avec l'oeuvre du romantique français peuvent être facilement détectés dans la lyrique de l'époque quarante-huitarde. La sensibilité de Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu et autres, résonnait aux pulsations du vers lamartinien, avec ses inflexions nostalgiques, un fort sentiment de la nature et de l'universalité. Il est évident que la recette lamartinienne devient de plus en plus utile pour les versificateurs roumains mentionnés, qui ont eu recours à elle en l'absence d'un modèle autochtone. La promotion de ce concept lyrique se produit aussi grâce à la traduction de plusieurs méditations du volume de Lamartine par Ion Heliade Rădulescu,*

ce qui a accéléré l'adoption de cette formule stylistique par les poètes roumains de la première vague du romantisme et l'évolution rapide de la méditation, qui, par rapport à certaines compositions des prémodernes, nuance ses formes, amplifie sa thématique et multiplie ses structures imagistiques. Dès ses débuts, la méditation roumaine a suivi les paradigmes dominants du modèle lamartinien, productif dans la mesure où un auteur ou l'autre l'ont adopté et accepté. Les fortes résonances, que le volume Méditations poétiques a produites dans la conscience artistique et dans la sensibilité des poètes quarante-huitards, ont été immédiatement ressenties: des poésies comme Le Son, L'isolement, Le Lac, Le golfe de Baya, L'Automne et autres sont devenues des modèles pour les auteurs roumains, ceux-ci ayant emprunté des schémas lyriques, des registres thématiques et imagistiques, de l'atmosphère, des façons de représentation artistique, la musicalité des formes etc. En conséquence, une formule méditative s'impose dans la lyrique pré-eminencienne, illustrée par des états de mélancolie vécus profondément, d'où la désolation et la douleur dérivent. Les prédispositions contemplatives des instances lyriques, sa position de damné, la subjectivité avec laquelle il abordait le paysage, constitué souvent d'éléments montagneux, sylvoicoles et aquatiques – toutes descendaient explicitement de Lamartine.

Mots clés *méditation, lyrique, pré-eminencien, modèle, lamartinien, paradigme, cliché lyrique, systèmes imagistiques, registre thématique, atmosphère, contemplatif, subjectivité*

Abstract *The appearance of the volume Poetic Meditations (1820) written by Alphonse Lamartine determined the promotion of a style with iradiant effects in the most lyrical areas of the Europe of those times. Very soon, the lamartinian model is imposed in the european literature as a founding model generating after 1830 a modification of register in the Romanian literature which as is known was at an initial stage. Tangencies with the French romantic poetry can be easily detected in the forty-eighter lyric era. The sensibility of Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova,*

Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu and others resonated at the pulsations of the lamartinian verse, with its nostalgic inflections, an augmented sense of the nature and the cosmic. One thing is certain, that the lamartinian recipe became more and more useful for the above-mentioned Romanian poets who resorted to it in the absence of a vernacular poetic model.

The promotion of this lyric concept occurred due to the translation by Ion Heliade Radulescu of a number of meditations from the lamartinian volume, which accelerated the adoption of the stylistic formula by the Romanian poets of the first romantic wave and the rapid evolution of meditation which compared to some pre-modern compositions is contouring its form, amplifying the themes and multiplying the imagistic structures. Right from its inception, the Romanian meditation followed the dominant paradigms of the lamartinian model, productive to the extent that one author or another learned and accepted it. The strong resonances which the volume Poetic Meditations has produced in the artistic awareness and the sensitivity of the forty-eighters poets were felt immediately: Le Son, L'isolement, Le Lac, Le Golfe de Baya, L'Automne and others became models for Romanian authors, the poets taking the lyrical schemes, thematic and image registers, the mood, the manners of artistic representation, the musicality of the forms etc., which led to the imposition of a meditative formula in the pre-eminencian lyrics, illustrated by the experience of profound melancholy, the mood of sorrow and pain. The contemplative predisposition of the lyrical instance, this position of a damned, the subjectivity that addresses the landscape elements often made up by mountains, forests and water – all descended explicitly in Lamartine.

Keywords *meditation, lyric, pre-eminencian, the lamartinian model, paradigm, lyric cliché, imagistic systems, thematic register, mood, contemplative, subjectivity*

Evaluarea comparată a literaturilor europene, în funcție de răstrângerea, în dezvoltarea acestora, a modelului cultural francez, dezvăluie o impresionantă rețea de contacte benefice. Se știe că un prim-impact asupra creației literar-artistice europene l-a avut clasicismul francez, care, prin intermediul operelor lui Pierre Corneille, Jean Racine, Molière, Nicolas Boileau, Jean de La Fontaine, a furnizat literaturilor continentale structuri dramatice și fabuliste. Ulterior, la începutul secolului al XIX-lea, lirica romanticilor europeni își adoptă modelul ce poartă numele lui Alphonse de Lamartine, considerat unul dintre cei mai importanți întemeietori ai poeziei franceze moderne. Creația sa, ca și a lui Alfred de Vigny și a lui Alfred de Musset, revigorează genul, prin abordarea sensibilă a temelor romantice (iubirea, natura, timpul, geniul, viața și moartea), în formula unor specii ca meditația, pastelul și elegia.

Volumul care l-a consacrat pe scriitorul francez în rândurile genilor și care i-a asigurat popularitatea în contextul poeziei continentale este *Meditații poetice*, apărut în 1820. Deși conținutul acestei culegeri nu se distingea prin coerență conceptuală (doar șase poezii inaugurau stilul elegiac și meditativ, restul erau ode, imnuri, narațiuni în versuri, rugăciuni), critica literară s-a exprimat unanim cu referință la impactul pe care l-a avut cartea asupra liricii din epocă. Théophile Gautier, în *Istoria romantismului*, menționându-i aspectul novator al discursului liric, evoca, într-o evidentă manieră sentimental-exaltantă, efectul magnific al acestei cărți, care a impus, la începutul secolului al XIX-lea, în primul rând, în Franța, un stil cu efecte iradiante în majoritatea spațiilor lirice ale Europei de atunci:

Acest volum a însemnat un eveniment rar de-a lungul secolelor. Dezvăluia o întregă lume nouă, o lume a poeziei poate mai greu de descoperit decât orice Americă sau Atlantidă. În timp ce părea că trece

cu indiferență printre oameni, Lamartine călătorea pe mări necunoscute, cu ochii ațintiți spre steaua sa, îndreptându-se spre un tărâm unde nimeni nu ajunsese încă și de unde se întorcea învingător precum Columb. Descoperise sufletul! E greu să ne imaginăm astăzi, după atâtea revoluții, prăbușiri și schimbări ce-au avut loc în lucrurile omenești, după ce s-au încercat și s-au dat uitării atâtea curente literare, după atâtea prisos de gândire și de limbaj poetic, euforia generală produsă de volumul Meditații. A fost ca o adiere de prospețime și tinerețe, ca o bătaie de aripi ce atingea sufletul. Tinerii, fetele, femeile au fost cuprinși cu toții de un entuziasm vecin cu adorația. Numele lui Lamartine era pe toate buzele, iar parizienii, ce nu sînt totuși niște oameni înclinați spre poezie, cuprinși de nebunie precum locuitorii Abderei ce repetau fără încetare cuvintele din corul lui Euripide: « O, iubire! Puternică iubire », se salutau unii pe alții recitind versuri din Lacul. Nnicând nu s-a mai văzut un succes de asemenea proporții. (Gautier, 1990: 185)

În prefața volumului *Meditații poetice*, ediție apărută la Paris în 1915, Lanson, argumenta astfel originile lirismului lamartinian, subliniind că poetul a convertit în poezie doar

emoțiile care n-au în ele forță impulsivă și pentru care nu există soluție în viață; prin urmare, stările de depresiune, de lăncezeală, de indiferență, de deznădejde, de veleitate moale și de aspirație fără obiect: în mod deosebit starea poetică era pentru el durerea, sentimentul nenorocirii. Semnul poetului era nenorocirea. (apud Cornea, 1966: 121-122)

Foarte curând, celebrul model liric lamartinian se impune rapid în poezia europeană ca unul tutelar, generând, după 1830, o modificare de registru și în poezia românească, aflată, cum bine se știe, abia la etapa incipientă. Sensibilitatea primilor noștri lirici, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, rezona la pulsațiile versului lamartinian, cu inflexiunile sale nostalgice, cu un accentuat sentiment al naturii, al religiozității sau al cosmicității. Odată cu adoptarea acestei formule stilistice de către

poetii români din primul val romantic se constată o evoluție rapidă a liricii autohtone, care își nuanțează formele, își multiplică structurile imagistice, își definește reperele valorice.

Chiar de la începuturile ei, poezia epocii pașoptiste, în absența unui model autohton, a urmat paradigmele dominante ale discursului lamartinian, productiv în măsura în care un autor sau altul și l-a însușit și acceptat. Erau dislocate în lirica noastră, aflată la etapa primelor configurări romantice, elemente inedite: melancolizarea și interiorizarea sentimentului, reflexivitatea, descriptivismul, intimitismul, reveria, invocația religioasă etc.

În general, conchide istoricul literar Paul Cornea, dincolo de echivalențele de idei sau expresie, fundamentală e mai ales înrudirea de spirit, vădita sforțare a scriitorilor români de a imita tiparele și maniera discursiv-sentimentală a romanticului francez. (Ibidem: 122)

În context, Nicolae Manolescu susține că

în legătură cu influența exercitată de poetul francez la noi, trebuie spus că ea a fost o adevărată magie, creând până și un ciudat arhetip biografic: devin oarecum obligatorii, după modelul poetului de la Milly, o călătorie și o iubire în Italia (Asachi, Alecsandri) sau moartea timpurie a muzei (Bolintineanu, Cârlova). (Manolescu, 2003: 26)

Mai multe compuneri meditative ale poezilor români, amintiți mai sus, au descins din lirica lui Lamartine, căci, confruntate cu originalul, acestea denotă similitudini evidente. În primul rând, relațiile se manifestă la nivelul imagistic și al tematicii, constituită din reflecții asupra iubirii neîmplinite, a timpului care trece implacabil, din evocări discrete ale propriului destin, din interogații în raport cu existentul, ceea ce prefigura deja, în interiorul liricii române de după 1830, formulele meditative. Poezia noastră, discursivă și enunțiativă, valorifica

sentimentele rafinate, de regulă, elegiace, care nu erau altceva decât dicteuri ale sufletelor hipersensibile.

La o primă etapă a evoluției poeziei române din deceniul trei al secolului al XIX-lea, sentimentul naturii, indispensabil meditației romantice, prezent din abundență în versurile poeților din această perioadă, se revendică tot de la creația lui Lamartine, de unde au și fost preluate detaliile spațiale și temporale. În locul nebulozității premoderne, în poezia noastră intervine spiritul vibrant la frumusețile lumii, lirismul obținut din spontaneitatea fanteziei, muzicalitatea ca marcă a armoniei dintre sufletul uman și elementele lumii exterioare. Predilecte pentru autorii care au stat la originile genului, asemenea descrieri conturau, în lirica lor, dimensiunile sugestive și confesive, natura terestră sau celestă ilustrând oscilațiile trăirilor lăuntrice ale eului, contemplativ și reflexiv. Tradițional, erau surprinse ritmurile peisajelor nocturne, selenare, universul lor constituindu-se, ca și în meditațiile lamartiniene, din munți, stânci, coline, văi, câmpii, păduri, dumbrăvi, ape – cadru ideal pentru solitudine, contemplare, neliniște, reflecție, reculegere, extaz.

Cele dintâi manifestări ale afilierii la modelul lamartinian le înregistrează poezia *Înserare* de Vasile Cârlova, al cărui discurs, fixat pe conceptul de comuniune om-natura, este rostit cu solemnitate de un eu liric sensibil la splendorile peisajului montan:

*Pe când abia se vede a soarelui lumină/ În vârful unui munte, pe
fruntea unui nor,/ Și zefirul mai rece începe de suspină/ Pân frunze, pe
câmpie cevași mai târișor;/ P-acea plăcută vreme în astă tristă vale,/
De zgomot mai de laturi eu totdauna viu,/ Pe muchea cea mai naltă de
mă așază cu jale,/ Singurătății încă petrecere de țin⁴.*

⁴ Versuri din poezia *Inserare* de Vasile Carlova, publicată de Ion Heliade Rădulescu, în *Curierul românesc* din 29 iunie 1830.

Într-un exercițiu comparatist, Nicolae Manolescu stabilește că versurile tânărului conțin mai multe fragmente pastişate ori chiar traduse din *L'Isolement* (*Însingurarea*) (Cf. Manolescu, 2003: 26-29).

Dens și abundent, descriptivismul din meditațiile lui Grigore Alexandrescu descinde din lirica lamartiniană. Înrudirea cu stilul poetului francez devine și mai plauzibilă, dacă amintim că volumul de versuri de la 1832 al autorului român includea și două poezii traduse din Lamartine: *Tristesse* (*Întristare*) și *Le papillon* (*Fluturile*). În *Miezul nopții*, ca și în *Le Lac* (*Lacul*) sau *L'Isolement* (*Însingurarea*), cadrul natural este în acord cu stările de spirit ale eului deprimat de propria condiție existențială: rămas orfan de ambii părinți, la o vârstă fragedă, el este condamnat la o suferință iremediabilă:

*Când tot doarme-n natură, când tot e liniștire,/ Când nu mai e mișcare
în lumea celor vii,/ Deșteaptă priveghează a mea tristă gândire,
Precum o piramidă se-nalță în pustii./ Ai mei ochi se preumblă pe
dealuri, pe câmpie,/ Al meu suflet se-nalță pe aripi de-un foc sfânt,
În zboru-i se ridică la poarta de vecie,/ Căci nici o legătură nu are pe
pământ.* (Alexandrescu, 1998: 72)

Nocturnul rezonază cu sentimentele și reflecțiile eului liric, îi amplifică trăirile lăuntrice, la fel cum se întâmplă în poezia lamartiniană.

Punctele de incidență tematică între versurile lamartiniene și cele românești se reliefează sporadic, căci, în această fază, poezia română nu-și definise încă riguros principiile de elaborare: deseori, în același text, autorii valorificau câteva teme. Descrierile peisagistice coexistau cu cele istorice și cu cele ale propriului traseu existențial. Celebrele versuri din *Lacul*,

*O timp pismaș! Cum oare mânia ta nu-ntreabă/ Nicicând soarta de
care nădejtile mi-anin,/ Și-n zilele de vrajă tu fugi cu-aceeași grabă/*

Ca-n zilele de chin?/ Cum! Amândoi alături de loc nu vom mai merge?/ Cum! Tu ființă scumpă într-alte lumi să pleci?/ Și clipele ce timpul le face și le șterge/ Pierdute-s pentru veci?/ Trecut, eternitate, neant, totul ne minte!/ Grăiți: unde e vremea ce altădată fu?/ Răspundeți: doar o clipă din clipele prea sfinte/ Nu veți ai sta sau nu?⁵,

în care poetul francez meditează la relația timp – iubire, au cunoscut iradierii imediate în poezia noastră preeminesciană. În acord cu înaintașul său francez, Ion Heliade Rădulescu exclamă în *Elegie I. Trecutul*:

Ah, și trec toate, n-aștept și zbor:/ La vânturi frunza cea fugătoare,/ În mare unda cea plângătoare,/ Omul la moarte mai grăbitor.// Vremea grăbește, e călătoare:/ P-ale ei aripi grăbim și noi/ La toamna vieții plină-n nevoi,/ La bătrânețe tremurătoare. (Rădulescu, 1997: 13-14)

E o transfigurare, în forme poetice rudimentare, a ideii de forță distructivă a timpului în raport cu ființa umană, sintetizată în versul lamartinian *Le temps m'échappe et fuit (Le Lac)* și formulată, mai târziu, de Mihai Eminescu prin celebra imagine: *Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!*

Notele melancolice din partea finală a poeziei *Reveria* de Grigore Alexandrescu amintesc de constatare lamartiniană din *Lacul*, în care era regretată efemeritatea clipelor sublime:

De ce însă gândirea-mi se-ntoarce cu durere/ Spre zilele acelea? Timpi ce v-ați depărtat,/ Când pe urmele voastre tot intră în tăcere,/ Când ștergeți plăceri, chinuri, ce omul a cercat... (Alexandrescu, 1998: 55)

Într-o altă poezie, *Meditație*, care anticipează dramatica exclamație eminesciană *Pierdut e tot în zarea tinereții*, constatările

⁵ Versuri din poezia *Lacul* de Alphonse de Lamartine, publicată și tradusă de Ion Heliade Rădulescu, în *Curierul românesc* din 29 iunie 1830.

despre curgerea succesivă a anotimpurilor îi declanșează autorului o avalanșă de gânduri. El meditează la ireversibilitatea timpului, la impactul său distructiv, malefic asupra ființei umane, la efemeritatea vieții, la certitudinea morții:

O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare!/ Cum schimbătoarea lume fugind o rennoiesc!/ Câtă nemărginită pun ele depărtare/ Între cei din morminte și acei ce doresc./ Unde atâți prieteni plăcuți de tinerețe?/ Unde-acele ființe cu care am crescut?/ Abia ajunși în vârsta frumoasei diminețe,/ Ca ea fără-a se-ntoarce, ca dânsa au trecut!
(Ibidem: 48)

Într-un vast *Eseu despre secolul al XIX-lea*, istoricul literar Mihai Zamfir observă că, deși “revolta romantică” din deceniile 1820-1830, echivalentă mental cu “revolta” de alt tip, de tip social, a refăcut relieful Europei; că valul profund propagat din Germania și Franța a schimbat fața lucrurilor, a adus continentul la o “oră romantică”, la o analiză formală a poeziei europene din primele decenii ale secolului al XIX-lea, se constată, însă, o prelungire a retoricii din secolul anterior și că

Versul lui Musset, Lamartine sau Victor Hugo debutant este versul neoclasicist din secolul precedent; limbajul figurativ, care face fiorul noutății pe la 1820-1830, apare astăzi extras din zona de poeticitate convențională a secolului XVIII. (Zamfir, 1989: 18)

Așa cum poezia română din primele decenii ale secolului al XIX-lea nu descinde, în mod logic, dintr-o paradigmă a continuității stilistice, ea nu este pur romantică, ci întrunește și elemente clasiciste sau iluministe. Rețeta lamartiniană, deși, constată exegeza literară, a ilustrat echilibrul clasicist, s-a dovedit a fi utilă pentru primii poeți români moderni, instituind în lirica noastră spiritul meditativ, care va triumfa, totuși, prin Mihai Eminescu.

Bibliografie

Alexandrescu, Grigore (1998), *Poezii și proză*, Editura Litera, Chișinău.

Cornea, Paul (1966), *De la Alexandrescu la Eminescu*, Editura pentru Literatură, București.

****Curierul românesc*, din 29 iunie 1830.

Gautier, Théophile (1990), *Istoria romantismului*, vol. 2, traducere și note de Mioara și Pan Izverna, Editura Minerva, București.

Heliade Rădulescu, Ion (1997), *Fata lui Chiriac. Versuri și proză*, Editura Litera, Chișinău.

Manolescu, Nicolae (2003), *Poeți romantici*, Editura Știința, Chișinău.

Zamfir, Mihai (1989), *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, București.

2.

Relații literare

Relations littéraires

Literary relations



Basarabia, Bucovina și Herta

DESPRE RELAȚIILE LITERARE ROMÂNNO-FRANCEZE

Constantin PRICOP,
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

Les relations littéraires roumaines-françaises

Résumé

Ce travail est l'illustration d'une conception concernant l'histoire littéraire qui affirme que celle-ci n'est pas un continuum, une ligne compacte, égale à elle-même, mais elle prend naissance dans les temps historiques et avance, toujours égale, vers l'avenir. Il s'agit d'une succession de moments de consistance différente, des nœuds d'une constitution et d'une composition inégale, dont le voisinage peut montrer des évolutions, des stagnations, des involutions. Dans cette étude on cherche quelques moments révélateurs qui peuvent parler de la collaboration littéraire roumano-française. Les discours stéréotypés la présentent comme une collaboration triomphaliste, avec des contributions compatibles. En réalité c'est justement la tradition de cette relation qu'il faut questionner. Il y en a quelques séquences significatives: la révolte de Nicolae Iorga, qui n'acceptait pas la condition d'imitation assignée à la culture roumaine, l'attitude de B. Fundoianu plus radicale que la première, ou bien la tentative de guider vers l'indépendance les milieux littéraires de la culture carpatodanubienne illustrée par Mircea Eliade et quelques autres représentants de sa génération, ou tout aussi bien, l'un des moments très rares de réelle collaboration, représenté aux environs de la première guerre mondiale par les surréalistes roumains (Gherasim Luca, Gellu Naum et les autres) et, enfin, le moment quand les

Constantin PRICOP

affinités des écrivains roumains tournent de la littérature française vers celle anglo-saxonne, le fait devenant bien évident avec ce qu'on a nommé la génération des années 80.

Mots clés *histoire de la littérature, littérature roumaine, littérature française, influence française, influence anglo-saxonne*

Abstract *This paper illustrates the view that literary history is not a compact linear construct that comes from the past and goes into the future evenly. It is a sequence of moments of uneven meaning, showing periods of change or stagnation. This paper aims to identify some significant moments in the history of Romanian-French collaboration. While it is typically mediatized as an even and glorious process, this very tradition is questionable. Despite some rebellious voices – e.g. Nicolae Iorga, who would not stand for the imitative condition of Romanian culture, or Benjamin Fundoianu, who urged Romanian writers to become artistically independent – there were some instances of genuine collaboration (e.g. interwar surrealists such as Gherasim Luca and Gellu Naum). And then there came the eighties with the shift towards the English vein.*

Keywords *history of literature, Romanian literature, French literature, French influence, English influence*

Înainte de a prezenta episoadele pe care le consider ilustrative pentru descrierea particularităților relațiilor literare româno-franceze e util să amintesc, în câteva cuvinte, de ce consider că, prin câteva secvențe și nu printr-o dare de seamă completă și exhaustivă, pot fi precizate principalele articulații ale relațiilor dintre cele două literaturi.

Cu toate că în istoriile literare tradiționale beletristica este prezentată în această manieră, traseul unei literaturi nu poate fi reprezentat printr-o înșiruire liniară, cronologică, de opere și autori. Viață literară nu poate fi o axă, o linie omogenă, uniformă,

DESPRE RELAȚIILE LITERARE...

care vine din trecut, trece prin prezent și se grăbește spre viitor – ca un tren într-o stație oarecare⁶. Acesta e totuși modelul tradițional de istorie literară! L-a cultivat la noi G. Călinescu, străduindu-se să arate că literatura română nu e mai prejos de a altora, că e și ea “completă” și omogenă, adoima celorlalte literaturi europene. Iar acest model, liniar, este urmat cu fidelitate înduioșătoare de toți cei care s-au grăbit să scrie istorii ale literaturii române după 1989. Ideea de evoluție rectilinie e neștirbită. Dar, dacă ar fi privit cu mai multă atenție tocmai *Istoria* lui Călinescu, ar vedea că ea oferă o dovadă edificatoare asupra lipsei de omogenitate a evoluției, asupra faptului că nu despre o creștere liniară este vorba, ci de o succesiune de “noduri”, de nuclee semnificative, consistente, despărțite prin spații rarefiate, în care literatura supraviețuiește fără realizări importante. Autorul celei mai consistente istorii a literaturii noastre încearcă să acopere, uneori inventând, spațiile dintre momentele intense, semnificative, pentru a produce o liniaritate asemănătoare istoriilor din alte părți ale Europei, luate ca model.

Nodurile semnificative sunt uneori ușor de sesizat, altele sunt percepute confuz, confundate cu altceva. Așa zisa generație 60 – numită astfel de critică, înainte ca protagoniștii să se fi gândit să adopte denumirea – nu are o coerență programatică, nu are nimic din ceea ce ar trebui să fie o generație. În acest caz nu poate fi vorba de o generație – elementul de legătură fiind doar plasarea debutului (uneori a reînțeleperii activității literare semnificative) într-o anumită perioadă istorică. O generație conștientă de condiția ei are o unitate de program – dacă nu un program explicit. Or, în acest caz nu doar că nu avem o unitate de program, ci întâlnim chiar programe contradictorii – la autori care au debutat sau s-au

⁶ A se vedea pentru această discuție, Constantin Pricop, *Începuturile literaturii române*, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2011.

afirmat în perioada de relativă relaxare ideologică din anii 60. Anii 60 nu coagulează o generație, cum, simplificator, au considerat unii critici, dar constituie un nod important al literaturii noastre postbelice.

În istoria relațiilor dintre literatura franceză și literatura română pot fi identificate mai multe momente semnificative – pe fondul concordiei generale, care se manifestă în lunga perioadă a acestei influențe (să-i spunem influență, deși este vorba de o subordonare, o subordonare acceptată). Unul dintre acestea ar fi cel reprezentat de poziția lui B. Fundoianu din *Prefața la Imagini și cărți din Franța* (1928). (Fundoianu, 1980: 24) Textul a fost receptat cu acuitate și a stârnit interes o scurtă perioadă, după care a fost abandonat în categoria “curiozităților” literare. De altfel, aceeași poziție a fost exprimată, înainte și după, și de alți scriitori români care au văzut relația dintre cele două literaturi ca pe una nocivă, care a transformat literele românești într-un spațiu al imitației umile. Înainte de a deveni scriitor de limbă franceză, Fundoianu desfășoară o febrilă activitate de critic, eseist și gazetar cultural în românește. Emigrează în Franța în 1923, la 25 de ani, după ce în 1921 publicase în România *Imagini și cărți din Franța*, carte care a stârnit reacții pentru afirmațiile privind literatura română din amintita *Prefață*. Ce lucruri “scandaloase” spusese autorul de doar 23 de ani în invocatul eseu? Pentru început, Fundoianu reia declarații anterioare privind relațiile dintre literatura română și literatura franceză. E vorba, mai exact, de caracterul de pură imitație a literaturii franceze pe care l-ar avea literatura română. “Descoperirea” acestei dependențe, cum precizează chiar autorul, nu-i aparținea. Fusese pusă în discuție, de pildă, cu vehemență, de una din figurile marcante ale epocii, Nicolae Iorga. (Iorga, 1979: 7) În studiul său, Fundoianu radicalizează, în ultimă instanță, sensurile observațiilor acestuia. Nu de influență, nu de simbioză ar fi vorba, susține tânărul critic, ci de parazitism.

DESPRE RELAȚIILE LITERARE...

Nu vreau să afirm aici, lucru vechi, că literatura noastră trăiește cu aceea a Franței într-o agreabilă simbioză; asta ar însemna, dacă respectăm sensul cuvântului luat din botanică, că trăiesc în comun, într-o căsnicie și că una folosește celeilalte. Istoria literaturii ne stă de față și ne spune că literatura noastră a fost un simplu parazitism. D. Iorga a notat admirabil cândva cât am fost de franțuziți cu logofătul Conachi, lamartiniani cu Bolintineanu, hugolatri cu Alecsandri. Lista se poate continua. Bălcescu nu l-a uitat pe Lamennais, cum nu l-a uitat Costache Negruzzi pe Prosper Mérimée. Macedonski a început cu Musset și a sfârșit cu Mallarmé. De la 1900 până astăzi, peisajul literar își datorează orientarea și substanța lui Baudelaire, și lui Verlaine, și lui Laforgue. (Fundoianu, 1980: 24)

Rarisim, literatura română s-ar fi aflat totuși în situația de a se elibera din această prea sufocantă intimitate:

De două ori literatura noastră a încercat să scape de coitul acesta prea excesiv: o dată cu Filimon, care aducea în bagajul lui literar romantismul german, și a doua oară cu Eminescu, figura reprezentativă a întregii ideologii de la Convorbiri literare. (Ibidem)

Faptul că Eminescu se dezvoltă în alt mediu cultural decât cel al literaturii române i se pare (de ce oare?) dureros, iar încercarea lui Iorga de a lupta cu evidenta influență franceză, fără sens⁷. De ce ar fi vorba de un lucru fără sens? Pentru că

⁷ "E dureros faptul că singurul nostru scriitor genial a înmugurit în alt copac, a crescut în alt cocon decât cel în care îndeobște literatura noastră s-a desfășurat. Dar asta nu schimbă cu nimic așezarea problemei, și dl. Iorga a făcut un lucru fără sens când a luptat împotriva influenței la noi a culturii franțuzești." (Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980, p. 25).

[...] o cultură poate da orientări și sfaturi, materiale și stimulente; nu creează, în tot cazul, oameni de geniu. Întâmplător, grație cărui hazard chimic, Eminescu, care ținea de literatura nemțească, a fost un miracol, cum, întâmplător, logofătul Conachi, omul celeilalte înrâuriri, a fost un maniac. (Ibidem: 25)

Deci, o influență nu poate crea personalități literare. Și, după ce constată că genialitatea lui Eminescu n-a schimbat ordinea influențelor, proclamă imposibilitatea noastră de a asimila, lipsa talentelor remarcabile și tot ce urmează de aici⁸. Dar,

[...] dacă literatura noastră a fost un continuu parazitism, vina n-o poate culege cultura Franței, ci neputința noastră de a asimila, mai mult: lipsa talentelor remarcabile, capabile să facă dintr-o nutriție străină ceva ordonat și propriu. (Ibidem)

Și autorul se întreabă, retoric, dacă nu suferim cumva de o gravă deficiență, dacă nu ne lipsește sufletul, “un suflet diferit și personal”, “de vreme ce nu putem crea o literatură care să stea în picioare, fără nici o atârnare în afară”? (Fundoianu, 1980: 25) Și precizează, pentru a nu fi greșit înțeles:

Să nu se spuie că aluzia îi condamnă numai pe simbolisti. Ce lesne e să reduci sufletul lui Sadoveanu la sufletul slav și ce penibil e să afli, ceea ce demonstra foarte bine Gh. Lazu pe la 1848, că sufletul « poetului țărănimii », Coșbuc, se găsește nefelurit în poeziile populare sârbești sau cehe. În lipsa acestui suflet, am fost nevoiți să ne împrumutăm de aiurea, și iată ceea ce face situația noastră de plâns. Dacă o orientare literară străină e întotdeauna un folos, un suflet străin e întotdeauna o primejdie. (Ibidem)

⁸ “Cultura noastră numără deci un geniu, dar acesta n-a împins deloc spre coasta Rinului barca istoriei noastre literare, rămasă pe țărmii civilizației franceze.” (Ibidem)

Lipsiți de “suflet” propriu, cu alte cuvinte de geniu creator original, în timpul care a trecut de la apariția primului “talent remarcabil”, Eminescu, la cel de-al doilea, Arghezi, literatura română a reușit un singur lucru: să fixeze limba literară. Ieșind astfel din sfera “imitației proaste” a intrat, “cu toată hărnicia”, într-o nouă categorie. În sfârșit, ajungem la sintagmele incriminate. “Cultura noastră a evoluat, și-a desinat o figură și o stare, a devenit o colonie, o colonie a culturii franțuzești”. (*Ibidem*) Iată dar cum literatura română, aceea cu care nu puțini se mândresc, plini de convingere, e prezentată ca o biată colonie a literaturii franceze. Condiția noastră pare a fi, din această perspectivă, condamnată:

Ca literatură personală, nu putem interesa pe nimeni. Va trebui să convingem Franța că intelectualicește suntem o provincie din geografia ei, iar literatura noastră un aport, în ce are mai superior, la literatura ei. (Ibidem: 26)

Așadar, conchide autorul, nici măcar de colonie nu suntem buni, iar pentru a fi recunoscuți ca atare ar trebui “să ne cerem voie”. O situație umilitoare, greu de definit. În cele din urmă Fundoianu nu nega în întregime originalitatea literaturii române – ea reducându-se însă, din punctul său de vedere, la Eminescu, Arghezi, Creangă.

Luarea de poziție a lui Fundoianu stârnește reacții – dar mai puține și mai palide decât ar fi fost de așteptat. Sunt de consemnat intervențiile lui E. Lovinescu, Felix Aderca, Pompiliu Constantinescu. În privința replicilor la prefața din *Imagini și cărți din Franța* constatăm în cele din urmă că, comparativ cu “gravitatea” afirmației reacțiile serioase sunt totuși puține. Este de regulă amintită replica lui E. Lovinescu din “Există o literatură română?” ce a apărut inițial în *Sburătorul literar*, octombrie 1922, reluată, cu modificări, în *Critice*, vol. IX. (Lovinescu, 1992: 213) Dar,

articolul lui Lovinescu are în același timp în vedere afirmația lui N. Davidescu privind începuturile tardive ale literaturii române, abia o dată cu simbolismul (asociere pe care Fundoianu o va respinge ca fără sens). Un fragment din proza lovinesciană este citat deseori ca replică pozitivă privind existența unei literaturi valoroase și specifice:

Literatura română nu se prezintă [...] ca o suprapunere de individualități, ci ca o sumă, ca o totalitate organică și armonică de însușiri etnice, virtuale în producțiunea populară și realizate în literatura cultă prin artiști de un talent neîndoios. Între cei patru pilaștri (Eminescu, Creangă, Coșbuc, Caragiale) ai expresiei artistice a sufletului românesc se întinde rețeaua unei întregi literaturi reprezentative. Departe de a păși în pragul Europei cu mâinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original, și ca fond, și ca formă, ci și cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale. (Ibidem: 216)

Lui Lovinescu, Fundoianu i-a răspuns, la rândul său, mai degrabă indirect, în cele două articole consacrate *Spiritului critic în cultura românească*, opunând criticii estetice, promovate de Lovinescu, o nouă critică culturală.

Se vorbește mai puțin despre luarea de poziție a lui F. Aderca, publicată și ea în "Sburătorul literar" (februarie 1922, înaintea intervenției lui Lovinescu). La rubrica "Contribuții critice", Aderca tipărea un text intitulat *Erori fecunde*, care va fi urmat de un altul, *Idee și stil*, tot în legătură cu critica lui Fundoianu. Aderca crede că

B. Fundoianu fuge de sine confundând cultura cu estetica – și-și închipuie că a pus o temelie solidă cu acest adevăr luat din alt domeniu: « cultura noastră a evoluat, și-a desenat o figură, o stare, a devenit o colonie – o colonie a culturii franțuzești ». (Aderca, 1983: 461)

Aderca constata, la rândul său, că disocierile care au dus la scandaloasa concluzie au la origine teoria spiritului național – și le plasează printre atitudinile naționaliste, neezitând să-l prezinte pe Fundoianu drept “cuzist”⁹. În al doilea articol, *Idee și stil*, (*Ibidem*: 465-468) Aderca discută despre critică și despre stilul acesteia, lăsând deoparte Prefața.

În ceea ce-l privește pe Pompiliu Constantinescu, și el invocat printre cei care au dat o replică vestitei prefețe, acesta nu se pronunță decât în 1930, la apariția *Priveliștilor*, volumul de versuri în românește tipărit de Fundoianu la opt ani după stabilirea în Franța. Evocând amintirea criticului “violet și informat” de altădată, Pompiliu Constantinescu constată că

astăzi acesta apare ca un critic de interes limitat, în granițele unei sensibilități, voind să se afirme printre lecturi care i-au interzis și o confruntare cu valorile limbii în care a scris. În acest domeniu, s-a mulțumit numai să afirme caracterul de « colonie franceză » al literaturii române, spre a se expatria în metropolă, de unde n-a primit încă roadele integrării sale în literatura franceză. (Constantinescu, 1969: 22)

Totuși, continuă Pompiliu Constantinescu, “în mica noastră colonie, B. Fundoianu începuse a fi o interesantă forță publicistică”. (*Ibidem*) Împingând mai departe comparația între

⁹ “Nu vom mai analiza [...] originea biologică pe care o vede d. Fundoianu în stârpiciunea noastră. Ne-ar duce prea departe, ne-ar duce prin *Naționalitatea în artă* a d-lui A. C. Cuza (după I. Trivale, d. Fundoianu e al doilea evreu cuzist în literatura română) până sub zidurile cetății, pline de sânge vărsat, a teoriei « raselor » lui Houston Steward Chamberlain.” (Felix Aderca, *Contribuții critice*, vol. I, ediție, prefață și note de Margareta Feraru, Editura Minerva, București, 1983, p. 463).

destinul românesc și cel francez al lui Fundoianu (încă neclar la acea dată) emulul lui Lovinescu își continua observațiile cu un spirit care va mai fi invocat: "În mica noastră republică literară, d. Fundoianu era poate cel mai caracteristic colonist, în ciuda propriei teorii; în literatura franceză stă încă sub lințoliul unei lente aclimatizării." (*Ibidem*) Poezia din *Priveliști*, care îi prilejuise criticului aceste reflecții, este analizată favorabil.

Reacția lui Fundoianu nu a fost însă un caz izolat. El exprima o senzație de exasperare, nevoia deschiderii unui orizont mai larg, mai variat, cu alte opțiuni. Persistența influenței franceze devenise paralizantă. În perioada interbelică o componentă importantă a centrului de greutate al acestui nucleu important din istoria literaturii române devine generația în fruntea căreia se afla Mircea Eliade, noua generație, care aspiră să disloce locurile comune ale înaintașilor. Este ușor de constatat că noii scriitori, de pe altă poziție decât aceea a lui Fundoianu, nu mai acceptă tutela culturii franceze. Programul lor reprezintă, evident, o deschidere spre întreaga cultură europeană. O necesitate imperioasă pentru introducerea unei noi literaturi, a unei noi culturi o reprezenta frecventarea altor culturi decât cea franceză. Culturile italiană, spaniolă, engleză apar în permanență în comentariile lui Mircea Eliade, foarte rar trimiteri la scriitorii din Franța (iar atunci când o face este vorba de autori cu o condiție specială, cum ar fi americanul Julien Green). În articolele și eseurile sale, publicate în ziarele și revistele vremii, prezintă alți autori și alte idei decât cele vehiculate până atunci în publicistica noastră culturală, în mod explicit furnizate de piața literară franceză. Cine citește *Fragmentarium*, *Oceanografie*, *Insula lui Euthanasius*, culegerile sale de articole și eseuri publicate în România în perioada interbelică, descoperă trimiterile la scriitorii italieni, spanioli, englezi – și foarte rar din spațiul francez. Deschiderea culturii române spre alte orizonturi decât cele din patria lui Voltaire devine un program respectat cu strictețe. Pot fi oferite numeroase elemente care să

DESPRE RELAȚIILE LITERARE...

demonstreze noua orientare interbelică, evidentă pentru toți cei care cunosc istoria perioadei. Din păcate ceea ce ține de contribuția ideologică a acestui nod important al literaturii române a fost subordonat criteriilor politice, acțiunile literare din acei ani sunt până astăzi confundate cu nocive atitudini politice încât, după război, contribuția de ideologie literară a acelei noi generații a fost dată la o parte și s-a revenit în această privință la tradiție, mai exact la atitudinea convențională față de literatura franceză.

În epocă există însă și momente fructuoase în colaborarea literaturii române cu literatura franceză, momente în care se poate vorbi de o reală colaborare. Sigur, nu mă gândesc aici la scriitorii care s-au integrat în literatura franceză, devenind scriitori francezi de origine română (P. Istrati, Cioran, Eugen Ionescu ș. a. m. d.), ci la momentele (rare, este adevărat) de reală cooperare între autori români și autori francezi. Cu puțin înainte de cel de-al doilea război mondial se constituie grupul suprarealist român (formulări ca "al doilea val suprarealist" etc. sunt lipsite de logică; în perioada interbelică avangardiștii noștri au cunoscut literatura suprarealiștilor, au tradus și publicat în revistele lor creații literare și idei ale acestora, *Alge* și *Urmuz* manifestau anumite afinități cu mișcarea franțuzească, dar fără să fi aderat cu adevărat la mișcarea suprarealistă. Singurii suprarealiști reali și declarați au fost cei despre care vorbim în continuare: Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, D. Trost, Paul Păun. Gellu Naum și Gherasim Luca, care făcuseră studii în Franța, unde îl contactaseră pe André Breton, se întorceau în 1939 în țară ca partizani ai mișcării care devenise internațională. Activitatea suprarealistă este întreruptă de declanșarea războiului și este reluată în 1945 (în timpul războiului, mărturisesc ei, și-au continuat experimentele suprarealiste, dar nu puteau publica). Suprarealiștii români nu numai că scriu în română și în franceză, având astfel posibilitatea de a se adresa direct "colegilor" de mișcare literară din Hexagon, dar elaborează și scrieri teoretice prin care se implică fără complexe în problemele

suprarealiștilor (rămâne de văzut, e drept, în ce măsură contau aceste intervenții în ochii parizienilor). În 1945, de pildă, apărea, în Colecția suprarealistă, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, de Gherasim Luca și D. Trost¹⁰. Suprarealiștii români reacționau la transformarea curentului într-o manieră, recuperabilă și recuperată, acceptată de istoria literară. Considerau că suprarealismul trebuie menținut într-o continuă stare revoluționară, prin negare și negare a negației, prin opoziție față de lume dar și față de realitățile suprarealiste. Formula revoluției permanente a lui Troțki își făcea loc în sugestiile lui Gherasim Luca și D. Trost. Iată așadar un moment de colaborare reală între literatura franceză (dar și aici, totuși, literatura franceză este punctul de plecare, manifestele suprarealiste primesc replica românilor) și cea autohtonă.

În sfârșit, un ultim moment semnificativ este acela propus de așa-zisa generație 80. După decenii în care scriitorii români se orientaseră aproape în exclusivitate după *soarele* literar franțuzesc, odată cu această generație se produce un balans decisiv către polul de atractivitate consolidat între timp în literatura lumii, punând în umbră centrul exclusiv, de până la acea dată, al literaturii franceze. Noua realitate care devine model este acum literatura americană, în general cultura de limbă engleză. În orice caz, influențele majore, implicite sau mărturisite, ale scriitorilor din acest grup nu mai sunt predominant franceze, ci din literatura de limbă engleză – de la poezia beat la postmodernism. Ceea ce urmează după această dată în spațiul literar românesc confirmă noua orientare. Literatura franceză poate fi astăzi recunoscută din ce în ce mai rar în poezia și proza scrisă în românește. În felul acesta pare a se încheia (pare,

¹⁰ Reprodus în Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983, p. 625.

pentru că în artă nimic nu este definitiv) o lungă perioadă de dominație a literaturii franceze asupra literaturii române.

Bibliografie

- Aderca, Felix (1983), *Contribuții critice*, vol. I, ediție, prefață și note de Margareta Feraru, Editura Minerva, București.
- Constantinescu, Pompiliu (1969), *Scrieri 3*, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, prefață de Victor Felea, Editura Pentru Literatură, București.
- Fundoianu, Benjamin (1980), *Imagini și cărți din Franța*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București.
- Iorga, Nicolae (1979), *O luptă literară*, ediție de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note și comentarii de Valeriu Râpeanu, vol. I, Editura Minerva, București.
- Lovinescu, Eugen (1992), *Opere*, vol. IX, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, note de Alexandru George, Editura Minerva, București.
- Mincu, Marin (1983), *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București.
- Pricop, Constantin (2011), *Începuturile literaturii române*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași.

PAUL MICLĂU, PERSONNALITÉ MARQUANTE DE L'ESPACE ROUMAIN ET FRANCOPHONE

Tamara CEBAN,
Université Spiru Haret, Bucarest

Paul Miclău – poetic greatness between Romanian and French

Abstract *Paul Miclău is a Romanian writer of French expression, characterised by deep sensitivity and rich imagination. He is the author of more than 2400 sonnets, an outstanding translator and a dedicated researcher. This article will reveal his significant contribution – both in Romanian and French – within the Romanian culture. Unfortunately, such accomplishments are quite rare in the Romanian space nowadays. The spirituality pervading his work is expressed with such an intensity that the author seems to strive hard in order to counterbalance the vastness of his theoretical and applied research.*

Keywords *writer, translator, sonnet, poetry, Romanian space, Francophone literature*

Rezumat *Paul Miclău este un scriitor român și francez de mare sensibilitate și imaginație, autor a peste 2.400 de sonete, traducător profesionist, cercetător de vocație. În acest articol, vom evidenția contribuția sa importantă, prin lucrări scrise în limbile română și franceză, în România, cu atât mai mult cu cât în zilele noastre aceste realizări sunt destul de rare în spațiul românesc. Creația lui Paul Miclău se hrănește din profunda spiritualitate a autorului, exprimată de cele mai multe ori la un*

PAUL MICLĂU...

nivel la care se pare că acesta a făcut eforturi pentru a pune în paranteze cercetările sale teoretice și aplicate.

Cuvinte cheie scriitor, traducător, sonet, poezie, spațiu română literatură francofonă

Paul Miclău, une personnalité marquante de l'espace roumain et francophone, sémioticien, poète, prosateur, traducteur, professeur. C'est une grande personnalité d'une complexité intellectuelle et d'une distinction humaine majeure. Un vrai professeur par ses connaissances et ses méthodes, une personnalité consacrée au milieu académique en Roumanie et au de-là de sa contrée natale, écrivain roumain et français d'une grande sensibilité et imagination, auteur de presque 2400 sonnets, un traducteur redoutable, un chercheur de vocation.

Paul Miclău commence son activité littéraire écrivant des poésies pendant les années d'études à la Faculté de Philologie (1951-1952), publiées dans le volume *Din izvor de verb*, en 2008. Il commence à écrire en français en 1966, année cruciale à Paris, mais les textes ont été publiés dans le volume *Fugues* en 2006. Pendant une grande période, l'auteur se dédie aux traductions en français de la poésie roumaine et notamment celle de Blaga (1966), dont il a publié en 1978 le volume *Poemele luminii. Les poèmes de la lumière* avec une préface de Romul Munteanu et les propos de l'auteur concernant certains aspects sémiotiques de la traduction. Il continue par Vasile Voiculescu *Poezii. Poésies*, volume bilingue avec une préface de Stefan Augustin Doinaș et la présentation de l'auteur-traducteur des problèmes de la versification, volume pour lequel Paul Miclău a reçu le prix de l'Union des Ecrivains; Ion Barbu *Nadir latent, Nadir latent* (1985), volume bilingue, où l'auteur présente, dans la préface, l'hermétisme sous l'angle de la polysémie et de l'ambiguïté, volume couronné du prix accordé par l'Union des Ecrivains. Mais, la traduction la plus importante de

Paul Miclău est celle d'Eminescu, une traduction de référence, commencée en 1983, publiée dans le volume *Poezii. Poésies* (la première édition en 1989); la deuxième édition est parue en 1999 pour laquelle l'auteur a reçu la Médaille d'Eminescu. Une troisième édition est parue post-mortem (2012 et 2013) aux Éditions Cavallioti de Roumanie en collaboration avec Rafael de Surtis de Paris. Dans la Préface, l'auteur écrit:

Ce livre est le fruit d'une expérience impossible: la plupart des spécialistes qui connaissent à la fois Eminescu et la langue française considèrent que ces deux pôles sont incompatibles: Eminescu est trop roumain et le français trop français. Nous sommes arrivé à rapprocher, voire à superposer ces deux pôles, après des tentatives et des recherches marquées souvent d'amertume, mais aussi, plus rarement, de joies. Le résultat: un dialogue poétique en profondeur, destiné à faire connaître et à aimer l'un des plus grands poètes du monde, à le placer dans l'espace culturel d'expression française où le génie de la poésie roumaine est encore, hélas, une tache blanche. (Miclău, 2011: 7)

Un autre volume de référence est l'anthologie G. Bacovia, L. Blaga, T. Arghezi, I. Barbu, V. Voiculescu – *Corola de minuni. Corolle de merveilles* (2007) dans laquelle Paul Miclău a fait la sélection, la préface et la présentation des poètes. Selon l'auteur:

La version française, avec ses aléas techniques, mais surtout par un certain envol, pourra replacer la poésie roumaine dans un dialogue de visions et d'expressions, à même d'assurer des lignes mélodiques inédites dans l'immense, ininterrompue symphonie poétique du monde, dans une corolle de merveilles, comme dirait Lucian Blaga. (Ibidem: 12)

Entre temps, il traduit aussi la poésie d'Anghel Dumbraveanu (1998), de G. Zamfir (1989), des poètes roumains postmodernes (1990), T. G. Maiorescu (1997), I. Flora (2002).

Mais le sommet de la création littéraire de Paul Miclău ce sont les sonnets démarrés en 1988. Au totale, il a écrit 19 volumes de sonnets, les deux derniers volumes ont fait leur parution post-mortem (*Numele apus, Le nom disparu* et *Vocile sonetului, Les voix du sonnet*, Éditions Fundația România de Măine, Bucarest, 2012), qui renferment plus de 2400 pièces, ce que représente de loin un record en la matière. Parmi ces volumes sept sont écrits en français. Par ordre chronologique il y a la série des titres suivants: *Sonnets*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, 1991; *Sous le trésor, Sonnets*, Éditions Helicon, Timișoara, 1997; *Au bord du temps. Sonnets*, Éditions Scripta, Bucarest, 1999; *Racines écloses. Sonnets*, Éditions Ex Ponto, Constanța, 2001; *Semence de sens*, Éditions Paralela 45, Bucarest, 2005; *Puits intérieurs, Sonnets*, Éditions Limes, Cluj-Napoca, Éditions Rafael de Surtis, Paris, 2008; *Din parfum de gând. Du parfum de pensée*, Éditions de l'Université de Bucarest, 2009; *Clipa fără sfârșit. Instants sans fin, Sonnets*, volume bilingue roumain-français, Éditions Cavallioti, Bucarest, 2009; *Comoriștea*, Éditions Mirton, Timișoara, 2009; *Starea de sonet. L'état du sonnet*, Éditions Muzeul Literaturii Române, Bucarest, 2009; *Sonetul despre sine. Le sonnet sur soi*, Éditions Semne, Bucarest, 2009; *Roata timpului. Sonimagini. La roue du temps. Sonimages*, Éditions de l'Université de Bucarest, 2010; *Eterna prima oară. La première fois éternelle*, Éditions Artemis, Bucarest, 2010; *The Door of Time. Ușa timpului. La porte du temps*, volume bilingue anglais-roumain, Éditions Cavallioti, Bucarest, 2010, traduction en anglais par Cristina Tataru; *Verticale unde. Ondes verticales*, Éditions Tracus Arte, Bucarest, 2011; *La margine de timp. Au bord du temps. Anthologie de sonnets*, Éditions Dacia, Cluj-Napoca, 2011; *Hélène. Sonnets*, Éditions Tracus Arte, Bucarest, 2011.

Les sonnets français sont écrits en alexandrin classique, normalement avec les rimes a-b-b-a, a-b-b-a, c-c-d, e-e-d. Pour ce qui est du contenu, la critique a fait remarquer qu'il s'agit du roman d'une vie. Outre certains moments quotidiens, assez rares

d'ailleurs, il s'agit des réflexions personnelles de l'auteur, de sa vie sentimentale, de l'éros très fréquent dans un volume comme *Semence de sens*. On peut signaler aussi l'angoisse du néant, l'évocation obsessionnelle du temps, les références à l'absolu.

Mais l'une des particularités les plus importantes c'est l'utilisation du métalangage comme objet poétique ce qui provient de la formation linguistique, poétique et sémiotique de l'auteur. Rares sont les sonnets où n'intervient pas les topoï du sens et du verbe.

En ce qui concerne les sonnets roumains, l'auteur a adapté le vers roumain à l'alexandrin français; il a constamment utilisé le vers de 12-13 syllabes avec césures masculines et rythmes de fond iambique. Cela représente une importante innovation dans l'évolution du sonnet roumain, marquée par le recours quasi-systématique à l'hendécasyllabe.

Ces aspects ont été favorablement appréciés par la critique, par exemple, celle de Mihai Zamfir dans la "Postface" des sonnets *Semence de sens*:

Il avait de quoi nous étonner: faisant la preuve d'une maîtrise prosodique et linguistique insoupçonnée, le poète converti écrit maintenant des sonnets français comme il respire, parfois quotidiennement [...] Que l'espèce-emblème de la poésie européenne est le sonnet, sans doute. Par voie de conséquence, Paul Miclău s'est mis à écrire des sonnets en cascade – et n'importe quels sonnets, mais en français: c'est encore une réminiscence marquée du spécialiste! (Zamfir, 2005: 117)

Dans la majorité des volumes l'auteur introduit sa propre préface où il présente les points saillants des structures formelles et des implications du contenu.

Pour ce qui est de la prose, Miclău a écrit: une trilogie de mémoires, dont le premier volume en français *Roumains déracinés* écrit en 1985, qui n'a pas pu être publié à cause de la censure qu'en

1995 aux Éditions Publisud de Paris. C'est une autobiographie qui tourne autour de l'année 1950, centrée sur deux faits capitaux: la déportation d'une partie de la famille de l'auteur au Bărăgan et les premières années à la Faculté de Philologie de Bucarest en plein régime stalinien. La suite est représentée par le volume *Université*, publié aux Éditions de l'Université de Bucarest en 2004. Il présente les "miracles" de l'évolution professionnelle de l'auteur: le début de son travail à la faculté et le stage en France comme boursier et professeur de roumain jusqu'à la soutenance de sa thèse de doctorat en 1968. Sans qu'il ait rupture dans sa création, Miclău a traduit *Roumains déracinés* en roumain, mais la publication de cette version a été soumise à une très forte censure. Il s'agit du volume effectivement massacré *Comoara*, publié aux Éditions Facla de Timișoara en 1989. Soucieux de faire connaître sa problématique aux lecteurs roumains, il a continué la série de mémoires en roumain par la publication du volume *Praguri/Seuils* aux Éditions de l'Université de Bucarest en 2007. Cette fois-ci il s'agit de l'activité en qualité de doyen dans la Faculté des Langues et Littérature Étrangères de Bucarest. Les personnes et les faits sont présentés dans le contexte du régime totalitaire, mais le récit tourne souvent dans l'humour et l'ironie.

On voit bien qu'il y a bonne alternance entre les écrits littéraires en français, souvent prioritaires et les productions en roumain avec des réussites comme l'adaptation de l'alexandrin français au sonnet roumain. Mais la création littéraire a comme pendant théorique les écrits de Paul Miclău rattachés aux disciplines qu'il a enseignées au niveau universitaire. Pour ce qui est la sémiotique littéraire, il a élaboré l'ouvrage de référence *Signe poétique*. Mais le sommet de ses préoccupations en la matière est représenté par le volume *Le poème moderne*. L'auteur établit ici les principes essentiels d'une discipline qu'il appelle *poétologie*. Aux investigations théoriques s'ajoute l'analyse des structures poétiques modernes à partir de Baudelaire jusqu'à nos jours.

Comme ailleurs, là encore, Paul Miclău fait preuve d'une forte interprétation personnelle de la poésie moderne en France avec certains équivalents en Roumanie. Il n'y manque pas aussi quelques modèles de formalisations qui s'expliquent par le penchant de l'auteur pour l'investigation scientifique de la littérature.

Notons, enfin, la préoccupation de l'écrivain pour l'histoire de la poésie moderne en France illustrée par la publication du volume *Poètes français dans la modernité* publié aux Éditions Fundația România de Măine de Bucarest, en 2004.

Il s'ensuit que Paul Miclău a une contribution importante à la création en français réalisée en Roumanie, d'autant plus que de nos jours de telles réalisations sont assez rares dans l'espace roumain. En même temps, il s'agit d'une sorte d'équivalent littéraire pour son activité notable dans la francophonie universitaire. L'essentiel, c'est que la création de Paul Miclău va dans le fond de sa spiritualité exprimée souvent à un niveau où il semble qu'il fait des efforts pour mettre entre les parenthèses ses recherches théoriques et appliquées. Celles-ci également sont illustrées en nombre important – environ 150 études, articles et comptes-rendus.

Bibliographie

- Ceban, Tamara (2013), "Altérité et autotraduction: Roumains déracinés de Paul Miclău", in *Désir/Rejet de l'a/Autre*, Éditions Universitaria, Craiova.
- Ceban, Tamara (2011), *Traduction. Autotraduction*, Éditions Ars Docendi, Université de Bucarest.
- Eminescu, Mihai (2011), *Poésies*, vol. 1, préface et traduction du roumain Paul Miclău, Éditions Rafael de Surtis, Paris.

PAUL MICLĂU...

Miclău, Paul (2011), *Scribo, ergo sum*, Éditions de l'Université de Bucarest.

Miclău, Paul (2007), *George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Vasile Voiculescu. Corola de minuni. Corolle de merveilles* (traduction, sélection, préface et présentations des auteurs par Paul Miclău), Éditions Do MinoR, Bucarest.

Miclău, Paul (2005), *Semence de sens*, Editura Paralela 45, Pitești.

L'INTERTEXTUALITÉ: LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DANS L'ŒUVRE D'AURELIU BUSUIOC

Victoria FONARI,
Université d'État de Moldova, Chișinău

Intertextuality: French sources in the poetry of Aureliu Busuioc

Abstract *The Romanian poet Aureliu Busuioc is one of those artists who rely on the connection between intellect and imagination in order to render a very specific view of the world. His poems show a preference for artistic and cultural personalities, and his lexical choices go beyond the borders of the Romanian language, or the contemporary language.*

Keywords *intertextuality, Aureliu Busuioc, French culture, ballad, epigram, François Villon, intellectualization, individuality*

Rezumat *Scriitor de aleasă cultură, Aureliu Busuioc îmbină în mod armonios elementul intelectual cu cel imaginativ, închegând o viziune particulară asupra lumii în creația sa. Despre aura intelectuală a scriitorului vorbesc nu numai referințele la diverse personalități artistice și culturale marcante, care sunt măiestrit intertextualizate de către A. Busuioc, ci și locul deosebit în care acestea sunt încadrate în text, cunoașterea limbilor străine, folosirea dictoanelor latine, a unor expresii spaniole, a unor cuvinte germane, franceze.*

Cuvinte cheie *intertextualitate, Aureliu Busuioc, cultura franceză, balada, epigrama, François Villon, intelectualizare, individualitate*

Aureliu Busuioc (1928-2012), poète, prosateur, dramaturge, a écrit son œuvre en roumain et a déployé son activité dans la République de Moldova. Sa création est constituée de poésies humoristico-ironiques d'une originalité incontestable, lyriques, nostalgiques avec la subtilité de la combinaison de l'intelligence de la pensée avec le sentiment; de romans psychologico-analytiques d'un coloris intellectuel et spirituel spécifique; de drames riches en substance humaine et verve humoristique; de livres pour les enfants. Son œuvre a été traduite en nombreuses langues: bulgare, anglaise, allemande, ouzbek. Un livre pour les enfants a été traduit en français: *Les nouvelles aventures de Natafliasta* par Aureliu Busuioc, *Les nouvelles aventures de Natafliasta*, in *Conte* par A. Busuioc, traduction par V. Chirinciuc. L'écrivain a manifesté aussi son talent dans le domaine de la traduction. Il a traduit du français en roumain *Mon oncle Sosthène* de Guy de Maupassant (1974).

Dans le texte de ses œuvres on trouve des noms concrets qui tiennent de la culture française et en même temps des proximités de style (*La Ballade du voyageur avec les poésies* de Jacques Prévert), d'images (*L'Albatros* de Baudelaire), des références à certains écrivains bien connus (Villon, Balzac, Zola, Proust, etc.).

Aureliu Busuioc spécifie dans la poésie *Terminal* le pouvoir émotif qui fait sa parution dans l'acte créatif:

Non
Je n'apprendrai jamais
A désirer plus taciturne et plus doux
L'aile brisée.
Frappant timidement le destin
Au nom de « cage »
Ne va plus survoler à flots majestueux,
Placidement, sur ton eau
Bleu-marine et vivante.
(Busuioc, 2010: 67)

Le temps limite l'existence physique. La prise de conscience de ce fait intensifie la contradiction intérieure du poète. L'univers de l'homme créateur s'oppose au naturel par la force spirituelle. Les vers Baudelairiens de la poésie *L'Albatros* sont ressentis dans *l'aile brisée* qui s'élève avec entêtement contre le sort, contre la loi de ressembler à tous ceux qui longent le destin – quand le poète est désireux de hauteurs, de vol:

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*
(Baudelaire, *L'Albatros*)

Dans les deux poésies le héros lyrique s'associe métaphoriquement à un oiseau. Le poète est l'homme rêveur, qui aspire aux hauteurs, n'étant pas en état de vivre ordinairement. Il n'est toujours pas compris dans la réfutation des limites y compris celles temporelles.

Dans la littérature populaire roumaine la signification du terme de ballade est différent du sens connu dans la littérature européenne. La ballade roumaine fait partie de la création populaire orale, c'est une création épique en vers, mettant en valeur le côté héroïque, le fantastique, le légendaire. Celle-ci est une source primordiale dans la connaissance du mythe de l'espace roumain, nommée d'ailleurs "mioritique", nom suggéré par la ballade – *Mioritza*.

Aureliu Busuioc est un auteur de ballades cultivées dans le sens international du mot "ballade". En même temps le poète plaide pour l'appréciation, le maintien des valeurs ethniques qui constituent une partie composante de chacun d'entre nous:

Évolution

*De Kafka et de Proust le goût opaque
Est ressenti entr'un café et un cognac*

*Et mes parents, il faut que je remarque,
Apparemment, ils préféreraient Remarque;*

*Un vers de vin pris, mon grand père
Nous déclamait de Lamartine le vers*

*Seul mon ailleul simple de provenance
Trouvait en Mioritsa toute la science*

*Lui, il ne connaissait aucun poète
Car mon ailleul était analphabète.
(Busuioc, 2010: 24)*

À partir de cette poésie on peut faire une remarque sur le style de l'écrivain: on peut constater que la francophonie n'a pas fait son parution chez nous au moment de l'institution de l'Ambassade de la France. Le poète ne nie pas la contribution culturelle d'autres peuples et il met en évidence le fait que ce n'est pas le moment de laisser en ombre la culture nationale. Or, en gardant ces valeurs nous sommes individuels, nous accomplissons notre tâche parmi les autres peuples du monde, et c'est d'ici qu'on procède à la connaissance de la culture universelle.

A. Busuioc possède une ironie sensible; il a écrit pendant la dictature de l'U.R.S.S., plaidant pour une langue roumaine et non moldave qui ne s'encadrerait pas, conformément à la politique de cet Etat, dans les langues romanes. Ainsi, faisant de la satire, il publie la poésie *La ballade de l'homme de caractère*, où il met en évidence la vanité d'un homme "de caractère" (mais en réalité manquant de caractère), c'est l'homme d'Etat, le bureaucrate qui, par accident, s'est égratigné d'un fer, alors il le frappe avec insistance des pieds

pour punir de cette manière le fer. Il est l'homme d'une vision réduite qui agit à la suggestion de son principe, que cela soit juste ou non; un opiniâtre qui s'oppose même aux vérités scientifiques: que le fer est un métal dur, qu'il ne peut avoir des émotions ni négatives, ni positives, par conséquent il ne peut pas servir d'argument à l'affirmation du caractère d'acier de l'homme soviétique, et donc supérieur au fer.

La niaiserie de l'insistance, paraît-il, mène seulement à une douleur des pieds, à une fin non-habituelle:

*L'homme – écrit des références
Le fer – ne s'est pas ressaisi...
(Ibidem: 89)*

Dans les vers suivants est saisie une autre analogie – être privé de souffrance pour celui à qui cette qualité est propre, mais de tolérer toutes les conséquences de ce qui semble être un provocateur de tous les embarras, d'après sa nature:

*L'autre jour, au fond d'un vallon,
Un serpent mordit Jean Fréron.
Que croyez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.
(Ibidem: 90)*

C'est une épigramme (Berg, 1968) que Voltaire veut adresser à l'un de ses adversaires, au critique Fréron. Le dernier vers, plein d'ironie, devenant une expression connue, se rapporte non seulement aux critiques passionnés, mais aussi aux hommes vénéneux, A. Busuioc ayant assurément un prototype de bureaucrate. Par le biais de la poésie l'image s'étend, mettant en évidence les personnes qui sont privées de sentiments humains, et ainsi un fer sentimental et un serpent vénéneux apparaissent en antithèse.

L'INTERTEXTUALITÉ...

Une personnalité qui ne reste pas inaperçue dans l'œuvre d'Aureliu Busuioc, c'est François Villon. Et ce fait est intéressant d'autant plus que l'écrivain français a attiré l'attention d'un autre écrivain roumain de la République de Moldova, Nicolae Dabija. La poésie de A. Busuioc: *A l'anniversaire de François Villon*, est écrite sur un ton ironique avec des acclamations péjoratives, caractéristiques à l'écrivain français:

*Si bons critiques sur la scène vous paraissez
Et le poète semble sublime.
Raison d'être !
S'il connaissait le pauvre ce que vous savez
Il aurait peur probablement de naître...
(Ibidem: 92)*

Avec une subtilité à part, la survie du poète avance sur le fond de ceux qui l'ont critiqué, l'ont accusé et l'ont condamné. Le sens principal de la poésie est rendu par l'idée suivante: la création véritable maintient l'esprit du poète à travers les siècles. Les dimensions temporelles, ainsi que celles spatiales sont vaincues par la voix du poète.

Le même moment biographique – de condamnation à la mort – est relevé également dans la poésie de N. Dabija *Inscription sur un volume de Villon*, avec une tonalité d'affirmation:

*Car elle (la poésie) existe même
de nos jours,
à un millénaire
après avoir été condamnée
à la mort.
(Dabija, 2013: 45)*

La condamnation à la mort du poète n'a pas pu aussi condamner à la mort son œuvre. Bien que l'action est

indépendante de l'homme, son empreinte peut dépasser l'existence physique.

Marc Goris, l'auteur de la pièce théâtrale, concernant la vie de François Villon et l'interprète de l'œuvre de ce dernier, expliquait ce phénomène de la survie comme il suit:

Le point de vue de Villon sur la condition humaine est une chose captivante. Celui-ci est autant de son époque que de la nôtre et c'est grâce à son humanité, à la puissance de son lyrisme et à la profonde personnalité de ses écrits. (Goris, 2003: 12)

Presque tout ce que A. Busuioc a écrit peut être défini par le titre de la trilogie de Dominique Rolin, *L'infini chez soi*. Tous les romans et une grande partie des poésies et des publications touchent au thème de la connaissance. L'auteur double son égo en deux héros: l'un qui pose des questions et réfléchit, l'autre répond par sa réalisation, par sa propre nature; l'un est dominé par un égo *centrifuge*, l'autre est doté d'un égo *centripète* (A titre d'exemple: Radu Negrescu et Viorica Vrabie; Andrei et l'oncle de Paris; le journaliste et Lia).

Aureliu Busuioc est un écrivain unique dans la littérature de Moldova, dont l'œuvre est caractérisée par une psychologie dans la conception, la recherche du sens de la vie, de valeurs véritables, une psychanalyse de la conscience en soi. On observe un fait analogique dans la littérature francophone de Belgique:

En ce sens, ce texte, unique dans la production de l'inventeur des logogrammes augure des tentatives de réappropriation de son histoire qui marquent une part de la production des années soixante. (Boon, 1997: 54)

Ce sont les années où A. Busuioc débute par son roman *Singur în fața dragostei* (*Seul devant l'amour*), dont l'héroïne, Viorica Vrabie est professeur de français, nommée aussi par le héros

L'INTERTEXTUALITÉ...

principal, ou mieux vaut dire par l'antihéros, Radu Negrescu, la (petite) française. Donc c'est la française qui le laisse seul devant l'amour. C'est un roman qui a fait jaillir beaucoup de problèmes dans le monde de la critique littéraire de Moldova et qui est devenu le titre de beaucoup de rubriques des journaux, d'émissions télévisées, titres de critique littéraire.

Dans la prose d'Aureliu Busuioc on rencontre un héros qui avait vécu 20 années en France. Le titre du roman nous témoigne cela: *L'oncle de Paris*. L'oncle, citoyen de Moldova, part pour lutter en Espagne et se réfugie en France. L'écrivain retrace le calvaire de la guerre fasciste, dont une victime est la fille de l'ami d'Alecu, donc l'oncle. Les parents de cette jeune fille meurent tous les deux, mais elle reste mutilée, condamnée à ne pas pouvoir même se lever de son lit. Les soins et les soucis autour de cette fille sont sous-entendus dans le regret de l'oncle de ne pas l'avoir pu sauvée:

la pauvre Louise avait échappée comme par miracle, mais comment ? Une balle tirée dans l'échine, paralysée. Elle ne pouvait que parler. Je l'ai trouvée chez des voisins. Et de nouveau elle m'a nommé père. J'ai même été porteur, et serveur, et saisonnier à des fermes, et mécanicien à des stations d'autos. J'ai amassé de l'argent vingt ans durant et je l'ai surveillée vingt ans. Elle est morte sur la table d'intervention chirurgicale. (Busuioc, 1973: 45)

L'oncle Alecu, de retour en Moldova est tenté de revoir la maison d'où il était parti il y a tant d'années. Tout dans ce roman est présenté du point de vue de son neveu Andrei – le jeune, à la recherche des valeurs véritables, les trouve dans la vie de l'oncle qui avait suivi pendant toute sa vie ses principes, même malgré le destin. L'oncle de Paris est un berger de la culture de son peuple. Il est un exemple de connaisseur de la langue roumaine, qui commence à s'imbiber à l'époque de toutes sortes de russismes, la graphie change (l'alphabet cyrillique au lieu du latin – propre à

toutes les langues romanes). Le séjour en France a conditionné la conservation de l'ethnique dans la culture individuelle de l'oncle de Paris, qui sert d'exemple pour son neveu. Ce roman a été traduit en letton, russe, slovaque, ouzbek et a été édité avec un succès inimaginable deux fois en Allemagne dans les années 70.

A titre de conclusions à notre communication, on pourrait mentionner que l'œuvre d'Aureliu Busuioc contribue, actuellement à l'intellectualisation de l'éditeur par les analogies avec la littérature universelle, par l'utilisation des noms propres de la culture mondiale pour argumenter l'idée de l'individualité de la culture de notre peuple. Ainsi le général, qui inclut en grande partie la culture francophone est transposé dans la création de A. Busuioc pour saisir la particularité du concept d'*intellectuel* et de *sentimental* de l'écrivain-même.

Bibliographie

- Berg, I. (1968), *Dicționar de cuvinte și expresii, citate celebre*, Editura Științifică, București.
- Boon, Ch., Garnier, X. & Lecarme, J. (1997), *Littérature francophone*, vol. 1, *Le roman*, Éditions Hatier AUPELF – UREF, Paris.
- Busuioc, Aureliu (1973), *Unchiul din Paris*, Editura Cartea Moldovenească, Chișinău.
- Goris, M., <http://www.denise-pelletier.qc.ca/fr/francois.html> (consulté le 12. 01. 2014).
- Kulikovski, Lidia (2010), *Aureliu Busuioc: Biobliografie*, Editura Bibliotecii Municipale "B. P. Hașdeu", Chișinău.
- Maupassant, Guy de (1974), *Mon oncle Sosthène*, dans *Contes et Nouvelles*, vol. I, texte établi et annoté par Louis Forestier, Éditions Gallimard, Paris.

**LA POLYPHONIE ROMANESQUE
ET SA TRADUCTION: ILLUSTRATION
SUR L'INCIPIT DU ROMAN DE DIDEROT,
JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE**

**Dan Constantin STERIAN,
Université Spiru Haret, Bucarest**

*Translating polyphony in novels:
the incipit of Diderot's Jaques the Fatalist and His Master*

Abstract *The term polyphony is used with different senses in literary studies, linguistic pragmatics and discourse analyses. Our aim is to briefly examine the particular significance with which the term is employed in M. Bakhtin's writings on literary genres and on the polyphonic novel. A separate section is devoted to tracing the perceivable markers of voice polyphony, as well as some markers of the implicit dialogism of oral narratives, as they can be found in the incipit of Diderot's novel Jacques le Fataliste et son Maître. The final section focuses on the way in which these specific markers of dialogism and polyphony are transposed in the Romanian translation of Diderot's novel.*

Keywords *dialogism, markers of polyphony, transposition*

Rezumat *Termenul de polifonie este folosit cu mai multe sensuri în studiile literare, în pragmatica lingvistică și în analiza discursului. Ne propunem mai întâi să amintim semnificația particulară pe care acest termen o capătă în scrierile lui Mihail Bahtin despre genurile literare și despre romanul polifonic. Într-o altă secțiune vom încerca să găsim câțiva marcatori ai*

dialogismului implicit prezenți în formele orale ale povestirii, luând ca exemplu incipit-ul romanului lui Diderot Jacques Fatalistul și Stăpânul său. În ultima secțiune vom analiza modul în care acești marcatori specifici dialogismului și polifoniei se păstrează sau dispar prin traducerea românească a textului semnat de Diderot.

Cuvinte cheie dialogism, marcatori de polifonie, transpoziție

Diderot et son roman polyphonique

Toute l'œuvre romanesque de Diderot, mais surtout son roman *Jacques le Fataliste et son Maître* semble traversée par le *dialogisme* entendu dans ses multiples acceptions: représentations des situations interlocutives¹¹, alternance des voix dans l'échange verbal ou bien la référence à plusieurs instances subjectives, instances intellectuelles (sujets de croyance) et discursives (sujets énonciateurs). C'est d'ailleurs ce dialogisme qui donne la valeur

¹¹ Le terme dialogique a été souvent employé pour désigner ce qui se rapporte au dialogue. Dans la rhétorique classique, l'adjectif dialogique (dérivé par le suffixe *-ique* du nom dialogue) est employé pour caractériser le style des œuvres qui rapportent abondamment les paroles des personnages. Dans cette acception, dialogique signifie "oralité du style ou caractère oral d'une œuvre" – le mot apparaît avec cette signification dans le traité de P. Fontanier par exemple. Voir aussi cette citation dans le *Tlf* (s.v. *dialogique*): "la forme *dialogique*, propre à toute vraie communication". Cet emploi dans les études linguistiques des années 70-80 représente, comme le faisait remarquer Jacques Brès ("Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie", in J. Brès, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Hølke, L. Rosier (éditeurs), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Éditions De Boeck-Duculot, 2005), une tentative de "redorer le blason" du mot *dialogue*.

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

littéraire spécifique à cette œuvre de Diderot et qui la rend analysable de point de vue pragmatique.

La *polyphonie* (multitude des voix) résulte des instances plurielles de ce texte qui, tout en représentant des situations communicatives (dialogue, échange, conversation), limite l'évocation de ces circonstances au seul fait de reproduire les paroles prononcées. Cela offre au lecteur la possibilité de découvrir une narration surprenante, qui englobe les circonstances d'interlocution et fait alterner de temps en temps la conversation avec la référence dialogique multiple.

Avec Diderot, le texte littéraire, conte ou roman, semble se construire surtout sur cette combinatoire des *échanges* verbaux et des interventions des locuteurs, soit de la part de l'auteur, soit de la part des personnages, ainsi que, dans ce type d'écriture, tout devient donc possible.

Par ailleurs, cette dimension dialogale du texte diderotien comporte une forte composante pédagogique; on peut même parler d'une "pédagogie du dialogue" mise à notre disposition par un discours modèle en matière de pragmatisme littéraire:

Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et VOUS pour ce délai. (Diderot, 1957: 48)

D'une part, Diderot nous offre un modèle de texte dialogué encore très moderne, et d'autre part il nous apprend à lire, à découvrir sa philosophie, tout en conduisant et en contrôlant notre acte de lecture. Ce guidage fait de l'auteur (le narrateur, "moi") un vrai metteur en scène et de son lecteur (le narrataire, "vous") un acteur qui parfois fait la preuve d'être très utile pour la construction littéraire. D'ailleurs l'action, les épisodes narrés,

l'intrigue de son roman deviennent une pure formalité, un simple accessoire dans un spectacle où le dialogue joue le rôle principal.

Étudier l'univers romanesque de Diderot du point de vue du dialogisme qui constitue l'une des caractéristiques de son discours, signifie faire l'analyse des textes diderotiens à l'aide des concepts que la pragmatique littéraire fournit, tels que: "polyphonie", "dialogal" et "dialogique", et en trouver ainsi de nouvelles dimensions du dialogue, comme art de la conversation.

Le dialogisme (ou polyphonie implicite des voix sous-jacentes à un discours) diffère radicalement de ce qu'on comprend par le terme de dialogue, qui suppose au moins deux sujets parlants. O. Ducrot (1980) considère que la polyphonie devient identifiable seulement au niveau d'une seule et même intervention, donc au niveau d'un même et seul énoncé, produit par un seul sujet parlant, disjoint en deux locuteurs différents, produisant un effet de double énonciation.

Parmi les pragmaticiens qui se sont intéressés au dialogisme il faut retenir Francis Jacques (1982) qui a expliqué dans son livre *Différence et subjectivité* le phénomène de la manière suivante:

Une énonciation est mise en communauté de sens, elle est produite bilatéralement de quelque manière entre les énonciateurs qui s'exercent à la bivocalité et au double entendre. Quant à l'idée de parole dialoguée il faut préciser qu'elle dépend de la relation interlocutive. (Jacques, 1982: 334)

Quant aux lois de discours, Ducrot (1980) définit la polyphonie (ou le dialogisme) comme un "discours à plusieurs voix" et il affirme que "l'étude des dialogues effectifs montre que l'enchaînement des répliques se fonde généralement moins sur ce qu'a dit le locuteur que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit". (Ducrot, 1980: 22) Donc la

simple signification d'une phrase peut cacher le vrai sens d'un énoncé, l'interprétation de la signification en fonction de la situation devenant possible seulement par la prise en compte des lois des discours.

La notion de "dialogisme" peut être comprise par contraste, à l'aide du couple des adjectifs *dialogal/monologal* qui caractérisent un texte qui représente les paroles ou les pensées d'une ou de plusieurs personnes: un texte dialogal donne la représentation de l'échange verbal entre deux ou plusieurs personnes, tandis qu'une séquence textuelle monologale est une convention purement littéraire par laquelle un texte donne à voir la parole solitaire d'un personnage – soit, comme dans le théâtre classique, un personnage qui parle seul à haute voix, soit, comme dans les récits subjectifs, une extériorisation des pensées d'un personnage sous la forme d'un monologue reconstruit sous une certaine convention littéraire; ainsi, dans le roman moderne, le monologue verbalise la pensée du personnage focalisateur. Dans la convention du récit focalisé, les réalités dont se constitue la narration sont filtrées par la conscience de ce personnage. Le couple dialogal/monologal se rapporte donc aux situations d'échange verbal représentées dans un texte. L'art dramatique, dans son ensemble, est un genre littéraire dédié aux représentations dialogales (parfois monologales aussi), ces échanges étant directement *mis en scène*, devant le public.

Il en est tout autrement du couple *dialogique*¹²/*monologique* qui traduit une perspective différente d'analyse d'une production textuelle.

¹² La problématique *dialogique* dans la tradition des analyses de discours s'inscrit différemment de celle du *dialogue*: le *dialogique* est en français un terme qui ouvre sur une problématique qui concerne l'une des caractéristiques universelles du langage à laquelle fait référence Bakhtine par ses ouvrages traduits en français à partir

Le terme *dialogique* est apparu dans les analyses du discours avec la traduction des œuvres des formalistes russes, de Mikhaïl Bakhtine en premier lieu. C'est Tzvetan Todorov qui explique l'histoire et la signification de ce terme dans son étude *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique* (1981). Plus tard, Jean Peytard (1995) a donné une synthèse qui situe la problématique dialogique aux sources des réflexions ayant conduit à la naissance de certaines méthodes en analyse du discours en France. Enfin, en 2004, s'est tenu le colloque de Cérisy-la-Salle sur le thème *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*. (Bres, 2005: 187)

L'un des ouvrages dans lequel Bakhtine a expliqué le concept devenu en français "dialogisme" c'est un "essai d'application de la méthode sociologique en linguistique". Cet ouvrage est paru en français sous le titre *Le marxisme et la philosophie du langage*¹³. Dans les chapitres "Théorie de l'énonciation et problèmes syntaxiques" et "Le discours d'autrui",

de 1970 – Bakhtine a employé un néologisme emprunté au français, auquel il a donné un contenu nouveau. Le mot revenant en français est entré en concurrence avec sa signification ancienne, celle qui se rapportait au dialogue. Le suffixe adjectival - *que* recrée en français le néologisme *dialogique* pour se rapporter à la caractéristique du langage de se rapporter toujours à une mémoire ininterrompue des discours de la communauté, qui fait qu'un locuteur construisse toujours SON discours à partir des DISCOURS D'AUTRUI. La signification nouvelle du terme *dialogique* a été expliquée dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, qui a établi l'acception spécialisée du terme, en se rapportant à la critique de Bakhtine portant sur le roman de Dostoïevski.

¹³ La version en russe de cet ouvrage était parue en 1929, sous la signature de V. N. Volochinov.

se retrouve l'explication du dialogisme inscrit dans la nature même du langage.

Ainsi, le dialogisme n'implique pas uniquement les instances personnelles représentées (personnages), en tant que sujets locuteurs qui sont à l'origine d'un discours produit, mais la *normativité* du langage qui, dans ses formes particulières, garde les traces des expériences discursives au sein d'une collectivité.

Si le caractère dialogal d'un texte se rapporte à l'échange verbal entre sujets locuteurs (deux ou plusieurs personnages dont le texte reproduit l'échange verbal, donc le dialogue), le terme dialogisme se rapporte aux *échanges interdiscursifs*. Le langage est en lui-même le lieu d'expression d'un dialogisme abstrait. Les formes normalisées du discours portent des significations latentes, venues en tant que traces des *discours d'autrui*.

Traduire les marqueurs de la polyphonie et du dialogisme

Dans les lignes suivantes nous voulons étudier certains effets de la *polyphonie*, à la fois dialogale et dialogique, qui émane de l'incipit du roman de Diderot *Jacques le fataliste et son maître*. En particulier nous voulons souligner ce qu'on perd ou ce qu'on gagne dans la version roumaine de ce début de texte. Le point de départ de notre démarche sera la théorie du formaliste russe Mikhaïl Bakhtine qui considère l'interaction verbale comme la réalité première du langage, sa forme prototypique étant le dialogue. Le *dialogal* englobe donc l'"interactivité" qui se manifeste dans l'expérience quotidienne de l'échange verbal:

LE MAÎTRE: *Tu as donc été amoureux?*

JACQUES: *Si je l'ai été!*

LE MAÎTRE: *Et cela par un coup de feu?*

JACQUES: *Par un coup de feu.*

LE MAÎTRE: *Tu ne m'en as jamais dit un mot.*

JACQUES: *Je le crois bien.*

LE MAÎTRE: *Et pourquoi cela?*

(Diderot, 1957: 65)

Le *dialogue* n'est pas un discours univoque, issu d'une source unitaire; il se construit sur des tours de parole, par l'alternance des locuteurs, qui prononcent chacun leur tour de parole et qui réagissent chacun à l'intervention verbale de l'autre. L'échange verbal suppose donc un double va-et-vient de la parole, un jeu accepté des répliques antérieures et ultérieures.

Mais la parole de chaque locuteur engagé dans une séquence de *discours extérieur* porte aussi les traces d'un certain *discours intérieur* implicite à l'emploi des mots-signes qui n'appartiennent pas à aucun locuteur concret. Toute forme de langage s'inscrit dans "dans le discours des autres" comme si c'était toujours un *discours rapporté*.

Le texte d'un roman est un *discours narratif* rapporteur d'un certain nombre d'autres discours. D'abord il s'agit du discours du narrateur, qui est un premier énonciateur:

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. (Ibidem: 78)

Ensuite, il s'agit des discours des héros représentés dans le roman:

Après une courte pause, Jacques s'écria: Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret !

LE MAÎTRE: *Pourquoi donner au diable son prochain? Cela n'est pas chrétien. (Ibidem: 81)*

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

Bakhtine considère qu'on pourrait comprendre mieux le dialogisme si l'on tenait compte de la triple orientation constitutive de l'énoncé (au sens de "tour de parole"), en tant que *principe de production*: vers des discours réalisés antérieurement sur le même objet de discours, vers le discours-réponse qu'il sollicite, vers lui-même en tant que discours.

Le terme *polyphonie* recouvre dans les textes de Bakhtine trois acceptions dont il faut tenir également compte dans notre analyse.

a. Une première acception du terme de polyphonie est celle de diversité des voix – des instances personnelles et aussi des langues, des variétés de langues et de styles – qui se manifestent dans les énoncés successifs d'un discours (romanesque avant tout, dans notre texte de référence). Cette définition mérite d'être complétée par l'acception que le terme *polyphonie* reçoit dans l'ouvrage que Bakhtine a consacré aux *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. C'est sans doute la forme la plus radicale de théorisation du concept de polyphonie, car Bakhtine reprend au milieu des années 60 son essai de 1929 sur la *Poétique de Dostoïevski*, en se proposant de montrer en quoi consiste la polyphonie de ce type de roman contrasté avec celui de Tolstoï, un roman monologique, comme tout roman poétique. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* devient la démonstration la plus controversée. La *polyphonie* repose, selon Bakhtine, sur la "multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues" (Bakhtine, 1970: 142), faisant que la parole du héros "ait le même poids" que la parole de l'auteur, qu'elle "possède une exceptionnelle indépendance dans la structure de l'œuvre" et qu'elle "résonne en quelque sorte AUX COTÉS de la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle ainsi qu'avec les voix non moins qualifiées des autres héros". (*Ibidem*: 11)

Les personnages de Dostoïevski représentent une “pluralité de caractères et de destins” qui ne se développent pas dans un “monde unique, monde objectif, éclairé par l’unique conscience de l’auteur”. (*Ibidem*: 10) Dans ce sens, Diderot donne lui aussi un roman polyphonique, dans le sens que ses personnages n’évoluent pas dans un monde unique, objectif, issu de la représentation homogène que pourrait se faire uniquement l’auteur du texte. Tout comme chez Dostoïevski, les personnages de Diderot évoluent chacun dans son autonomie idéologique, et ils représentent véritablement une “multiplicité de consciences pleinement qualifiées”. (*Ibidem*: 11)

b. La polyphonie peut aussi désigner la pluralité des voix au sein d’un même énoncé (un “hybride”). Ce sont les formes du discours rapporté, le discours indirect libre en est un exemple, mais ce type de polyphonie n’est pas limité à la littérature: “dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu’il prononce sont celles d’autrui”. (*Ibidem*: 158)

Dans cette acception, la polyphonie est plutôt un dialogisme interdiscursif qui caractérise toute prise de parole qui, pour se faire reconnaître par l’interlocuteur, doit s’inscrire dans le langage commun d’une communauté.

c. Un cas particulier de polyphonie, appelée “diaphonie” dans la terminologie de Roulet, consiste dans la reprise et l’intégration du discours de l’interlocuteur dans le discours du locuteur. Dans une telle structure, en effet, l’énonciateur ne se contente pas de réagir à une parole présente, sans la toucher, ou de se référer à des paroles absentes, il commence par reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci. (Roulet, 1985: 69-71)

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

On peut donc affirmer que l'énoncé dialogique non seulement "rapporte" un autre énoncé mais, en même temps, il établit un "dialogue" avec celui-ci.

Il faut faire donc la différence entre monologal/dialogal, comme forme de discours supposant un et plusieurs locuteurs, et monologique/dialogique, comme discours fermé, clos sur sa propre organisation, par rapport à un discours centré par la confrontation de paroles provenant d'autres personnes (fonction du discours).

Le *discours dialogal* aux forts accents *dialogiques*, comme véritable marque de l'écriture diderotienne se construit souvent soit comme simple conversation impliquant des échanges, des interventions verbales marquant des actes de langage, soit comme conversation à bâtons rompus, le discours étant ainsi une suite de contributions de locuteurs distincts s'assimilant à un même sujet locuteur.

Comme Diderot a le talent de créer presque à chaque instant des conversations familières simples ou complexes, et même interactives, engageant son lecteur qui se voit ainsi invité à l'intérieur du monde représenté dans le texte littéraire. *L'oralité* domine le style de cette œuvre, représentant de cette manière l'un de ses traits essentiels et s'accompagnant de plusieurs effets qui en dérivent: *dialogisme, polyphonie, intertextualité*. Chez Diderot le texte littéraire est surtout un dialogue, modèle conversationnel idéal illustrant souvent *l'échange verbal, l'intervention* ou *l'acte de langage*.

Kerbrat-Orecchioni définit la conversation comme "une organisation hiérarchique d'unités différentes – emboîtées les unes dans les autres et dont la composition obéit à certaines règles de cohérence interne". (Kerbrat-Orecchioni, 1988: 190)

**L'art de la conversation dans le fragment analysé:
la dimension dialogale**

Par *Jacques le Fataliste et son Maître*, Diderot semble avoir atteint l'apogée de son dispositif dialogal et conversationnel. La séquence dialogale qui ouvre le roman, est un espace textuel où tout est possible: représentation de deux personnages qui constituent à la fois les images de l'auteur et du lecteur, narrateur et son narrataire, dans la mesure où les épisodes narratifs du roman sont issus des récits faits par Jacques devant son Maître. Il y a donc une double articulation conversationnelle: la première s'établit entre des instances abstraites – *Auteur* abstrait et *Lecteur* virtuel et l'autre entre les personnages représentés: *Jacques* et son *Maître* évoqués par une anaphore sans antécédent *ils*:

5a. *Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde.* (Diderot, 1957: 5)

La série des interrogations continue et la référence définie du pronom *ils* continue à ne pas expliciter son antécédent:

- 5b. *Comment s'appelaient-ils? Que vous importe?
D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain.
Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va?* (Ibidem)

La version roumaine est moins explicite sur l'évocation de cette dimension dialogale, car en roumain le l'expression du sujet nominal a une signification emphatique: *Comment s'appelaient-ils?* devient *Cum se numeau?* litt. "comment se nommaient" (la troisième personne du pluriel est incluse dans la désinence verbale de sorte que l'expression d'une forme pronominale sujet n'est requise que dans la situation d'une emphase du sujet: *Cum se numeau ei?* litt. "comment se nommaient eux" – ce qui équivaut à une mise en emphase du type: "Et eux, comment s'appelaient-ils?"

Ces particularités syntaxiques de l'expression du sujet en roumain font que le segment cité ci-dessus marque différemment

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

la pluralité des voix en roumain. Comparer le texte source en français dans lequel les personnages évoqués sont matérialisés dans le pronom sujet ils (répété) tandis qu'en roumain la référence aux deux personnages a besoin d'une représentation mentale de l'action verbale de l'interrogatif:

- 5b'. *Cum se numeau? Ce-ți pasă?*
De unde veneau? De undeva, de-aproape.
Unde se duceau? Parcă poți să știi încotro te duci?
Ce spuneau? Stăpânul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că [...]. (Ibidem: 6)

En choisissant des verbes roumains ayant la même désinence verbale à l'imparfait de l'indicatif et renvoyant à la III^e personne du pluriel, le traducteur a réussi à marquer un certain effet de répétition.

Ce n'est qu'à la fin que la série interrogative laisse apparaître l'identité des protagonistes (en tant que personnages représentés):

- 5c. *Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*
5c'. *Ce spuneau? Stăpânul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că-i spusese căpitanul său că tot ce ni se întâmplă, fie rău, fie bine, stă scris în ceruri. (Ibidem: 10)*

L'effet sur le lecteur serait certainement diminué si l'on transformait cette structure dialogale de l'incipit en monologue dialogique; le résultat serait un discours narratif assez conventionnel: *Ils s'étaient rencontrés par hasard, comme tout le monde. Qu'importe comment ils s'appelaient!*

A travers ce dialogue de type "jeu de question-réponse" on découvre le lecteur (le narrataire) comme étant un être curieux et

actif, dont le seul souci serait de s'informer soigneusement sur les événements. L'auteur (le narrateur) accomplit en échange une mission plus complexe, celle de mettre en scène ou de démiurge, sa stratégie discursive très nuancée ayant pour but de transformer le lecteur dans un témoin direct de la construction du texte.

Dès le début, Diderot développe une stratégie afin de préparer son lecteur pour l'aventure textuelle qui va suivre. Le narrateur soumettra donc son narrataire à une vraie expérimentation de l'acte de lecture dont les étapes sont: d'abord, éveiller l'intérêt pour l'histoire; ensuite, s'assurer de sa co-participation.

Ce jeu question-réponse, véritable dialogue-spectacle et/ou conversation à bâtons rompus imprime à la narration un caractère ludique et parodique, démontrant à la fois le rôle interactif que le lecteur-narrataire doit s'assumer. L'auteur mise donc sur la co-participation du lecteur en tant que créateur de son roman.

Le début atypique du roman *Jacques le Fataliste* constitue sans doute un atout de l'originalité dont Diderot y fait preuve, étant fortement marqué par le dialogue auteur-lecteur.

Dans tout ce roman de Diderot, la forme du dialogue ou de l'entretien, imprégnée soit du principe dramatique, soit du principe comique reste évidente. Très souvent dans son cas,

le dialogue auteur-lecteur c'est la condition même de l'existence de l'œuvre, qui ne s'accomplit que par la satisfaction de sa fonction communicationnelle. L'auteur et le lecteur sont des personnes extratextuelles, des êtres réels qui habitent un monde réel et ne communiquent pas réellement, en face à face, mais par l'intermédiaire de l'objet livre. (Mustățea, 2001: 62)

Mais les instances propres d'un texte sont les instances virtuelles et non pas réelles: le couple *auteur-lecteur* en tant

qu'instances inscrites dans le texte, différentes des individus réels qui puissent revêtir dans les conjonctures du monde réel ces identités textuelles.

6. *Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.*
- 6'. *Îți dai seama, cititorule, că sunt pe calea cea bună, și că n-ar depinde decât de mine să te fac să aștepți un an, doi sau chiar trei povestea dragostei lui Jacques, despărțindu-l de stăpânu-său și făcând ca fiecare dintre ei să treacă prin tot felul de aventuri după bunul meu plac. (Ibidem: 11)*

Dans la version roumaine, le renvoi aux instances du texte (*Auteur/Lecteur* virtuels et *Personnages*) sont en partie dépourvus d'une référence personnelle (au lieu du pronom sujet *vous*, c'est seulement la désinence verbale qui se rapporte au lecteur virtuel; au lieu de *je*, c'est aussi la forme du verbe; en revanche le roumain a une forme plus marquée du cas vocatif:

Lecteur ! vs Cititorule ! litt. lecteur + article défini

Donc, la forme d'adresse est plus saisissante en roumain par un vocatif bien défini pour s'adresser à la deuxième personne tandis que la référence pronominal est moins forte (*cf.* *Vous voyez vs Îți dai seama*) – marquage pronominal et aussi par la désinence *-ez* en français, et marquage seulement morphologique en roumain.

De cette manière, les premières lignes du roman, véritable technique de séduction du public, constituent un moment décisif, puisqu'elles déterminent le choix ou l'abandon de la lecture. L'incipit, le moment stratégique où tout est possible, joue également le rôle d'introduire le lecteur dans un univers défini (lieu, époque, personnage/s, intrigue) qui se dévoile timidement, grâce aux informations que nous demande le narrateur. Comme

rien n'est pas encore dit, tout peut arriver. Grâce aux questions classiques (*quand, où, qui, quoi ?*) auxquelles le narrateur répond dans cet *incipit*, la situation initiale du récit s'esquisse en tant qu'entrée en scène des héros, dans le but d'intriguer ou simplement d'informer le lecteur.

Transfert traductif des paramètres dialogiques et polyphoniques

Le texte de Diderot construit ainsi un genre littéraire à part, un récit construit sur les stratégies du discours oral qui donne chaque histoire liée à celui qui la raconte. La polyphonie de cet *incipit* de roman n'est pas contenue seulement dans le renvoi à des *voix* distinctes des deux personnages mis en scène, *Jacques* et son *Maître*, mais il s'agit en plus d'une polyphonie marquée pour chaque histoire ou épisode narré.

Nous voulons analyser les marqueurs des discours hétérogènes de ce début de texte afin de porter un jugement sur la polyphonie marquée dans la version roumaine. Nous voulons donc examiner comparativement les marqueurs de l'hétérogénéité discursive des deux fragments de texte, en situation d'équivalence de traduction.

Ce sont trois catégories de marqueurs de l'hétérogénéité discursive que nous prenons en compte:

A. Marqueurs énonciatifs:

a. Le renvoi aux personnes du discours (*je, tu, vous*), chaque pronom ayant sa référence contextuelle (*je* du protagoniste, *Jacques* ou *je* d'un personnage secondaire, *etc.*). Nous avons déjà commenté ci-dessus que le roumain par sa structure synthétique dans la flexion verbale marque un fort contraste par rapport au français dans la manière d'évoquer dans un texte adressé surtout le marquage polyphonique.

7. *Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils?*

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

- 7'. *Unde se duceau? Parcă poți să știi încotro te duci?* (Diderot, 1957: 12)

Le texte français permet une référence pronominale à des instances du récit: *ils* "personnages" *vs on* (la collectivité de sujets parlants, celle qui détient le fonds commun des croyances et des coutumes). Le pronom personnel indéfini *on* permet d'inclure aussi celui qui parle ("on ne sait pas où l'on va" équivaut à NOUS ne savons pas où nous allons, cette instance indéfinie inclut celui qui parle. En roumain, le degré de familiarité est plus marqué, car l'emploi du pronom *tu* avec référence infinie (*tu* qui signifie "n'importe qui, toi, ou moi, ou n'importe quelle autre personne de notre communauté de croyances") est aussi une forme d'adresse. La distance locuteur/interlocuteur semble s'annuler. Donc le discours est plus familier, l'interpellation du co-énonciateur (le lecteur en l'occurrence) est plus directe.

8. *Comment s'appelaient-ils? Que vous importe?*
8'. *Cum se întâlniseră ? Ce-ți pasă ? (Ibidem)*
9. *D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain.*
9'. *De unde veneau ? De undeva, de-aproape. (Ibidem)*
10. *Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*
10'. *Stăpânul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că-i spusese căpitanul său că tot ce ni se întâmplă, fie rău, fie bine, stă scris în ceruri. (Ibidem)*
11. *Le maître: C'est un grand mot que cela.*
11'. *Stăpânul: Asta-i vorbă mare. (Ibidem)*
12. *Jacques: C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en*

aperçoit; il se fâche. Je hoche de la tête; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules.

12'. *Jacques: Păi fiindcă în timp ce mă îmbătam cu vinul lui păcătos am uitat să duc caii la adăpat. Tata vede și se face foc. Eu dau din cap, nemulțumit; el ia un ciomag și-mi freacă spinarea cu el, cam târișor. (Ibidem)*

13. *Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy; de dépit je m' enrôle. Nous arrivons; la bataille se donne.*

13'. *Tocmai trecea pe-acolo un regiment mergând spre câmpul de bătălie de la Fontenoy; de ciudă, m-am înrolat. Ajungem; se dă lupta. (Ibidem)*

b. Parmi les marqueurs qui évoquent un processus d'énonciation actuel il y a aussi les phrases à contour intonatif non déclaratif: énoncés interrogatifs, exclamatifs ou impératifs.

– Voici les segments exclamatifs du texte de départ et leur traduction en roumain:

14. *Après une courte pause, Jacques s'écria: « Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret! »*

14'. *După o clipă de răgaz, Jacques exclamă: « Să-l ia naiba de crâșmar, cu crâșma lui cu tot ! » (Ibidem: 17)*

15. *Le maître: Tu as donc été amoureux?*

Jacques: Si je l'ai été!

15'. *Stăpânul: Va să zică ai fost îndrăgostit ?*

Jacques: Ba bine că nu ! (Ibidem)

– Voici les énoncés impératifs et leur traduction:

16. *Le maître: A tout hasard, commence toujours...*

16'. *Stăpânul: Fie ce-o fi, dă-i drumul... (Ibidem)*

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

– La traduction des phrases interrogatives souligne le registre familier, voire même populaire des interrogations dans la version roumaine:

17. *Le maître: Tu as donc été amoureux?*

17'. *Stăpânul: Va să zică ai fost îndrăgostit? (Ibidem)*

18. *Le maître: Et cela par un coup de feu?*

18'. *Stăpânul: Și ți s-a tras de la o împușcătură? (Ibidem)*

c. La négation est un marqueur de polyphonie, tout comme les énoncés non assertifs:

“Cela n’est pas chrétien” (dit le Maître), la négation marquant ici une divergence de position morale, car on sous-entend qu’il *fallait* être chrétien. Le segment cité marque donc une attitude de désapprobation de quelqu’un qui se déclare de manière implicite comme un défenseur de l’idéal chrétien. Chaque phrase négative marque une double voix énonciative: le sujet de discours hypothétique qui soutient l’affirmative et le sujet second qui intervient pour soutenir une position contraire.

d. Enfin, un autre marqueur d’une voix énonciative est constitué par les expressions non dénotatives, porteuses d’une signification spéciale, d’une intention communicative particulière. Les adjectifs et les adverbes évaluatifs en sont un exemple:

“Il prend un bâton et m’en frotte *un peu durement* les épaules”.

L’adverbe *durement* introduit un point de vue subjectif d’un personnage qui fait l’expérience racontée; de même le quantitatif indéfini *un peu* – qui marque dans ce contexte une litote (sa signification est donc contraire: “il m’en frotte *beaucoup*”).

L'adjectif *mauvais* dans "son mauvais vin" renvoie à une expérience subjective ou à un sujet évaluateur, celui qui trouve que le vin est "mauvais".

B. Évocation des situations de communication

e. le renvoi aux situations de communication – à travers les verbes de déclaration ou de communication (dire, s'écrier, faire une courte pause), ou des verbes cognitifs (croire, avoir raison);

C. L'effacement énonciatif dans certains segments de discours dans lequel le sujet semble vouloir s'effacer et ne laisser voir qu'une perception ou une croyance collective.

f. le renvoi à une croyance collective, à une "doxa" d'une communauté à laquelle appartient le sujet évoqué: qui *sait*, on *sait* (on se sert des pronoms de référence personnelle indéfinie: *on* ou *qui*, ou *celui qui*); parfois c'est le pronom *nous* (qui évoque une communauté de croyance, de mentalités, de coutumes): "tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas", le pronom nous renvoie dans ce contexte à la communauté qui partage les mêmes pensées, croyances, coutumes.

g. l'emploi des formes figées (expressions métaphoriques, proverbes, sentences) met en place l'intention du sujet parlant de se rapporter à un acte de dire antérieur, et de reproduire le contenu verbal de cet acte comme si le sujet voulait s'approprier le contenu *cité*: "tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut" ou "chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet" – ce sont là des phrases reproduites d'un acte de communication qui n'apparaît qu'indirectement, sous la forme d'un "dit" qui est reproduit, comme étant une sagesse collective ou une assertion à laquelle le locuteur adhère. Le style

parémiologique fait partie de ce type de marquage dialogique duquel le sujet s'efface pour ne laisser qu'une assertion collective.

Conclusion

La grande leçon du dialogue offerte par le roman *Jacques le Fataliste et son Maître* consiste d'une part dans la manière tout à fait originale d'envisager cette relation auteur-lecteur, c'est-à-dire le dialogue que le narrateur entretient avec le narrataire et d'autre part dans la manière d'affirmer la liberté du lecteur comme créateur: "Eh bien ! Reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie".

Deux types de dialogues fragmentent la narration. Il y a d'abord le dialogue marginal, extra-diégétique, entre l'Auteur et le Lecteur virtuel; ensuite il y a le dialogue diégétique (qui oppose en tant que partenaires de communication, les deux personnages, Jacques et son Maître; ce dialogue est marqué par des entrées de répliques qui accompagnent de temps en temps le voyage; enfin il y a aussi le dialogue intradiégétique ou le discours rapporté par les deux voyageurs (ce discours est introduit par guillemets ou ligne de dialogue), qui constitue le moteur de l'histoire du voyage, combinant des passages narratives, descriptives et dialogales. Le concept de polyphonie comme "pluralité de voix" y trouve sa meilleure illustration: le personnage assumant son rôle de narrateur ne raconte pas toujours son histoire, mais les histoires des autres, apprises dans des circonstances diverses, dont le point de départ devient difficile à identifier. Ce narrateur remplit aussi d'autres rôles, par exemple celui de locuteur.

Le caractère parodique et l'allure folle font du roman *Jacques le Fataliste et son Maître* un anti-roman qui produit encore certains effets de lecture. La grande originalité de Diderot vient de ce dialogisme qui traverse son écriture: Diderot dialogue avec son lecteur, Jacques et son maître dialoguent aussi, enfin tous les autres personnages dialoguent entre eux.

Le dialogisme est donc omniprésent chez Diderot, dans toute son œuvre romanesque: il construit la plupart de ses récits, sur une base conversationnelle. Au niveau de son œuvre les séquences narratives et descriptives occupent souvent une position inférieure par rapport à ce dialogue éclipsant qui assure l'unicité de l'écriture diderotienne.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman du roman*, Éditions Gallimard, Paris.
- Bakhtine, Mikhaïl (1977), *Marxisme et philosophie du langage*, Éditions de Minuit, Paris.
- Bondrea Emilia, Stoean Carmen & Vasilache Anca (2005), *Notions de pragmatique et applications*, Editura Fundației României de Mâine, București.
- Brès, Jacques (2005), "Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie", in J. Brès, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Hølke, L. Rosier (dirs.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Éditions De Boeck-Duculot, Paris.
- Cristea, Teodora, Bondrea Emilia (2005), *Elements de grammaire française*, Editura Fundației României de Mâine, București.
- Diderot, Denis (1957), *Jacques fatalistul și stăpânul său*, Opere alese, volumul al II-lea, traducere Gellu Naum, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București.
- Diderot, Denis (1957), *Jacques le Fataliste et son Maître*, édition critique et annotée, présentée par Jacques Proust et Jack Undank, Éditions Hermann, Paris (réédition 1981).

LA POLYPHONIE ROMANESQUE...

- Ducrot, Oswald (1980), "Note sur la polyphonie et la construction des interlocuteurs", in Ducrot, O. *et alii*, *Les mots du discours*, Éditions de Minuit, Paris.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris.
- Ducrot, Oswald (1991), *Dire et ne pas dire*, Éditions Hermann, Paris.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.ht> (consulté le 24. 05. 2014).
- Jenny, Laurent (2003), *Dialogisme et polyphonie – méthode et problèmes*, Département de Français moderne, Université de Genève, <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie> (consulté le 24. 05. 2014).
- Kempf, Roger (1976), *Diderot et le roman*, Éditions du Seuil, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1990-1994), *Les interaction verbales I-III*, Paris: Armand Colin. Maingueneau, Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Éditions Bordas, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2009), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, IV^e édition, Éditions Armand Colin, Paris.
- Mustățea, Alexandrina (1998), *Elemente pentru o poetică integrată*, Editura Helicon, Timișoara.
- Mustățea, Alexandrina (2001), *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Études sur le XVIII^{ème} siècle*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Roulet, E. *et alii* (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Édition Peter Lang, Berne.
- Tuțescu, Mariana (2002), *L'Argumentation*, Éditions EUB, Bucarest.

LE COURAGE DE LA CRÉATIVITÉ DANS LA TRADUCTION DU TEXTE POÉTIQUE

Victoria UNGUREANU,
Université d'Etat Alecu Russo, Bălți

Creativity in translating the poetic text

Abstract *Poetic translation is a multidimensional activity, which involves a second act of creation. Creativity in translation is not just a transfer of a feeling, thought, or emotion, from one language into the other. It means rewriting a text: not putting back together the original text, but writing a text which claims to be the same, but in another language. The translator must have a good amount of scientific competence, as well as artistic talent. He must also have a creative courage, not to mention exceptional intelligence.*

Keywords *poetic translation, re-creation, creativity, poetic language*

Rezumat *Traducerea poetică este o activitate multidimensională, care abordează inevitabil fascinația creativității. Creativitatea în traducere constă nu în a transfera dintr-o limbă în alta un sentiment, un gând, sau o emoție. Ea constă în a scrie: nu este vorba de a reface textul original, ci de a scrie un text care pretinde a fi același, dar într-o altă limbă. Traducătorul, care își asumă această responsabilitate, posedă un talent științific și artistic. Acesta demonstrează un curaj de natură creativă, propriu unei inteligențe excepționale.*

Cuvinte cheie *traducere poetică, re-creare, creativitate, limbaj poetic*

Aborder la traduction littéraire, c'est aborder inévitablement la fascination de la créativité. La création à son tour a été toujours entourée d'un mystère irréductible. Elle tient de l'objectivité subjective, de l'intuition. Si le traducteur est une personne créative, le processus de la traduction sera créatif en soi. Mais quelles sont les limites de cette créativité? Comment arriver du caractère créatif du texte littéraire jusqu'à la créativité du processus traducteur?

La traduction poétique est un art de re-création, où chaque mot, chaque groupe de mots, prend son sens véritable selon sa position contextuelle. Elle ne consiste pas seulement à transférer d'une langue à l'autre une pensée ou un sentiment, mais aussi à mettre en oeuvre une valeur d'ordre esthétique, mais avec un caractère sonore spécifique. Elle est fondée sur la fonction symbolique et le pouvoir harmonieux du langage, aussi bien que sur son orientation communicative et esthétique. Et puis, la traduction poétique est une activité aux multiples dimensions: la vertu des codes d'où vient le caractère symbolique, expressif d'une part, et de l'autre la fonction descriptive, codificatrice due au pouvoir imaginaire des figures.

Il s'ensuit que l'esprit véritable de la traduction poétique est impliqué dans la définition même de la poésie, qui peut être considérée comme un art de la parole destiné à créer une émotion et un style propres à lui et qui n'existent pas dans d'autres combinaisons verbales ou cas du langage, en ce sens que la parole est prise ici en tant qu'unité de langage à double valeur: la valeur représentative ou symbolique, celle qui constitue une image et un tableau, et la valeur communicative, celle qui consiste à transmettre un message fait plus souvent de l'extérieur vers l'intérieur et impliquant l'idée poétique, c'est-à-dire cette idée qui mise en prose, réclame encore le vers. (Kayra, 1998: 2)

Comme suite, cette caractéristique du langage poétique, nous conduit à traiter le texte source à deux niveaux: celui d'ordre référentiel et celui d'ordre stylistique ou esthétique et sur deux plans: le plan sensible et le plan intelligible. Dans ce sens la traduction poétique devient une activité pratique et de savoir qui réside aussi bien dans la forme que dans le fond, dans le visible que dans le caché. Exprimer la même chose dans une autre langue sans rien perdre de sa musique et de son harmonie, de sa couleur et de son rythme intérieur exige nécessairement une pratique linguistique, une série de compétences de caractère spécifique, un sens de l'harmonie et du rythme, et surtout un goût du beau poétique. Le traducteur est créateur, dans ce sens, grâce aux qualités et aux habiletés créatives qui se trouvent dans sa nature cognitive. Et c'est justement l'approche cognitive sur la traduction qui nous révèle le traducteur expert, sa flexibilité, sa pensée divergente, sa capacité d'association. En plus, l'expérience a une valeur déterminante. En fait, le traducteur poétique exige une interdisciplinarité, des connaissances extralinguistiques, culturelles et encyclopédiques, une expérience, des qualités cognitives, une capacité de concentration, d'observation, d'imagination, une capacité de faire des analogies. "Car quels que soient la compétence et le talent d'un traducteur, parfois il est obligé de puiser dans des dictionnaires [...]". (Ceban, 2002: 134)

Le traducteur, du moment où il ressent la même angoisse émotive initiale de l'auteur, fait preuve d'un courage professionnel et s'assume la créativité traductive, pour n'arriver jamais à ceux qui Marcel Proust appelait "les chauffeurs", ceux qui ne "décolleront" jamais. Seul le courage de la créativité donne des ailes au traducteur. (Branîşte, 2013: 514)

Une traduction n'est pas créative pour la seule raison d'être la traduction d'une création littéraire, sinon parce qu'elle est le résultat d'un processus de création, réalisé par un être créatif. La créativité dans la traduction consiste dans une écriture. Il ne s'agit

LE COURAGE DE LA CRÉATIVITÉ...

pas de refaire le texte original, mais justement écrire un texte qui prétend être le même texte, mais dans une autre langue, par l'intermédiaire d'une personne qui dévoile un talent scientifique et artistique, qui annonce l'inspiration ou les muses. Cette personnalité bilingue possède un courage de nature créative, propre à une intelligence exceptionnelle.

Prenons comme exemple la poésie surréaliste, où l'on utilise un langage fondé sur le jeu désintéressé de la pensée et la poésie de Paul Valéry, où nous assistons à une structure abstraite de la réalité vécue. Le traducteur devrait traduire la poésie surréaliste de façon à conserver son caractère philosophique et pathétique, alors que dans la poésie valéryenne son attention doit porter sur les symboles et les images riches d'impressions et de suggestions.

En effet chez Valéry, où l'on utilise plusieurs dénominations pour un même concept ("le corps", par exemple, est dénomé "ma triste beauté", "ma chair de lune et de beauté", "mortelle sœur", "chair maîtresse"), nous assistons à une création poétique impliquant l'idée d'harmonie et de réciprocité entre idées, impressions, impulsions et moyens d'expression. Le poète cherche à donner aux images, figures, métaphores, *etc.*, outre leur propre signification, une signification susceptible de donner une interprétation originale de l'univers. (Kayra, 1998: 4)

D'où dans la traduction poétique, la bonne utilisation des figures, d'où le contraste sémantique, aussi bien que l'équivalence et le parallélisme métrique. Dans cet effort, peu sont ceux qui ont le courage de saisir le sens profond et symbolique du message poétique, aussi bien que de tirer les effets sonores. C'est parce que le traducteur en analysant les vers, les décompose non pas selon leurs unités verbales, mais selon les concepts qui y sont inclus.

Par conséquent, la traduction poétique suggère une analyse sous trois aspects essentiels:

- l'aspect affectif;

- l'aspect logique;
- l'aspect fonctionnel.

L'aspect affectif assure la valorisation de la communication directe entre le poète et le traducteur, visant son intuition et sa sensibilité.

L'aspect logique est centré sur le contenu sémantique des concepts.

L'aspect fonctionnel est destiné à une pratique potentielle de l'orientation communicative.

A notre avis, le courage de la créativité dans la traduction poétique requiert nécessairement une certaine compétence pour la réalisation de cette analyse. Cette compétence comprend obligatoirement une compétence linguistique, potentielle, artistique, *etc.*

Sans tenter de faire une analyse des textes suivants, soit sur le plan sémantique, soit stylistique, *etc.*, nous remarquons que le raisonnement analogique du traducteur a établi des similitudes par l'imagination. Et cet effort est vraiment tout à fait créatif.

Laissons parler les créateurs:

*Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant
Sur l'insensible monument,
Que d'ombres, d'abandons, et d'amour prodiguée,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats,
Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.
(Paul Valéry, *La fausse morte*)*

LE COURAGE DE LA CRÉATIVITÉ...

*Cu umilință, tandru, peste-un mormânt ardent,
Pe-un insensibil monument
Pe care-a ta splendoare-l formează obosită
Din umbre, vis, pasiune risipită,
Eu mor, eu mor de-asupra, mă surp și cad afund;
Însă abia mă năruî peste mormântul scund,
A cărui masă-nchisă spre scrum mi-atrage fața,
Că moarta-aceasta falsă, -n care se-ntoarce viața,
Zvâcnind, deschide ochii, mă mușcă și mă ia,
Și ne-ncetat îmi smulge o nouă moarte-n ea
Mai prețioasă decât viața.
(Paul Valéry, Falsa moartă,
traduction de Ștefan Augustin Doinaș)*

*Cu umilință tandră pe-al tău mormânt teribil,
Pe monumentul, Doamne, acesta insensibil,
Ce din risipă de-umbre, de dor și de ispită
Alcătuiește-ntreaga ta grație-ostenită,
Eu mor, eu mor ca tine, mă prăbușesc în hău,
Dar cum, răpus, mă năruî peste sepulcrul tău,
A cărui prizonieră cenușă mă îmbie,
Această falsă moartă, în care viața-nvie,
Își redeschide ochii și mă iluminează,
Mă mușcă și mă smulge o nouă moartă, trează,
Mai scumpă decât viața. O, falsă veșnicie!
(Paul Valéry, Pseudomoarta, traduction de Paul Mihnea)*

Il est évident que les traducteurs P. Mihnea et S. A. Doinaș sont des praticiens excellents, mais qui ne sont pas quand même à l'abri des critiques. Mais nous ne voudrions pas que le traducteur-poète perde le courage. Notre réflexion théorique n'est qu'un soutien pour le traducteur, victime des attaques. Même s'il est difficile de théoriser, dès que l'on se réfère à la sphère émotionnelle, sensorielle, par la force de la subjectivité, nous acceptons, que les traducteurs ont eu le courage de la créativité et ont écrit des vers, qui ont tout le droit d'exister.

En conclusion, on pourrait dire que dans la traduction poétique, il faut commencer par voir la poésie comme la pensée la mieux organisée, tant du point de vue linguistique, que du point de vue esthétique. Cela est nécessaire pour être dès le début conscient du fait que la traduction poétique n'est pas exclusivement une réverbalisation, mais aussi une créativité. Elle serait un processus similaire au processus d'élaboration d'un texte. Voilà pourquoi la traduction poétique compte sur des êtres géniaux, que l'on associe toujours à d'autres.

Bibliographie

- Braniște, Ludmila (2013), "Lyrical expresivity in Romanian and the art of translation", (în colaborare cu Oana-Maria Petrovici), in *The Proceedings of the European Integration-between Tradition and Modernity Congress*, Editura Universității Petru Maior, Volume Number 5, indexed by Thomson-Reuters – Web of Knowledge, editor Iulian Boldea, Târgu Mureș: Arhipelag XXI Press: http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/engllist5.html (consulté le 18. 10. 2013).
- Ceban, Tamara (2002), *Synonymie et traduction*, Editura Fundației România de Măine, București.
- Kayra, Erol (1998), *Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique*, <http://id.erudit.org/iderudit/003295ar> (consulté le 10. 09. 2013).
- Meschonnic, Henri (1995), "Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font", *Revista Meta: Translators' Journal*, vol. 40, nr. 3, pp. 514-517.
- Radford, Daniel (1982), *Poètes d'aujourd'hui*, Éditions Seghers, Paris.

INFLUENȚE ALE POETICILOR FRANCEZE ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ: RAPORTUL IDENTITATE-ALTERITATE

Lucian BĂICEANU,
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

*Les influences de la poésie française dans la poésie roumaine moderne:
le rapport entre identité et altérité*

Résumé *Cette étude vise à démontrer que l'esthétique de Charles Baudelaire, la poétique de Stéphane Mallarmé, la poétique de l'anti-poétique proposée par Arthur Rimbaud et, généralement, toutes les esthétiques et poétiques françaises ont influencées la poésie roumaine moderne. Dans l'esprit du lyrisme français, dominé par l'expérimentalisme, la déshumanisation, l'obscurité, l'absurde, la limitation, la fragmentation et l'onirisme, George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga et Ion Barbu développent en Roumanie un nouveau poème, placé sous le signe de la modernité. Une analyse parallèle de l'œuvre littéraire des quatre écrivains roumains met en évidence les différentes approches du rapport identité – altérité, le moi lyrique ayant subi, dans la nouvelle poésie qu'ils ont proposée, un processus de séparation (moi contre alter-ego) ou d'agglutination (moi et alter-ego). La poésie roumaine moderne est née, sans doute, sous l'influence directe de l'esthétique et de la poétique françaises, mais en offrant une vision nouvelle déterminée par la mentalité d'un esprit roumain archétypal.*

Mots clés *esthétique, poétique française moderne, identité-altérité, modernité*

Abstract *This paper aims to show that Charles Baudelaire's aesthetics, that of Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, and generally speaking the entire French poetics and aesthetics have had a great influence upon Romanian modern poetry. In the light of French poetry dominated by experimentalism, dehumanization, obscurity, absurd, limitation, fragmentation, and dreams, Romanian poets such as George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, and Ion Barbu develop a new kind of modern poetry. A parallel analysis between the four Romanian poets will show different approaches to the dichotomy identity-alterity, where the poetic I is sometimes separated from, sometimes associated with the other. While modern Romanian poetry was directly influenced by French poetry, it grew into new visions coming from an archetypal Romanian spirituality.*

Keywords *French poetics and aesthetics, identity/alterity, modernity*

Confluența dintre spiritul cultural francez și cel român este resimțită pregnant și reflectată în evoluția pe care o cunoaște *Weltanschauung*-ul românesc, semnul modernității noastre literare stând sub pecetea unor mari poeticieni și esteticieni francezi, precum Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry etc.

Matei Călinescu, în volumul *Cinci fețe ale modernității* (Călinescu, 1995: 17), pune modernitatea sub formula unui raport de opoziție ireconciliabilă dintre *timpul obiectiv* (socialmente măsurabil, al civilizației capitaliste) și *durata personală, subiectică, imaginativă* (acea "durée" sau acel timp personal creat de evoluția *sinelui*), această din urmă identitate dintre *sine* și *timp* constituind fundamentul culturii moderniste. Principala caracteristică identificată de către cercetător în raport cu ideea de modernitate este sensul unui "timp irepetabil". (*Ibidem*: 24) Analiza conceptului privit în universalitatea sa este atent realizată în volumul criticului român, acesta fiind, de asemenea, de părere că influența franceză reprezintă mobilul ce a pus bazele modernității în literatură.

INFLUENȚE ALE POETICILOR FRANCEZE...

Termenul și conceptul de modernitate au o istorie foarte lungă și complicată, apariția lor în domeniul literaturii europene realizându-se, credem, fără îndoială, așa cum o afirmă și mulți cercetători avizați, odată cu Charles Baudelaire, unul dintre primii artiști și teoreticieni care au opus modernitatea estetică nu numai tradiției, ci și modernității practice a civilizației burgheze. Într-un faimos fragment din *Florile răului* scriitorul afirmă că “modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei jumătate este eternul și imuabilul”. Baudelaire se dovedește “un exemplu aproape perfect pentru sentimentul de alienare al artistului modern în fața societății și culturii oficiale a epocii sale” (*Ibidem*: 57), orientându-și opera sub semnul cultului artificialului, al exaltării individualismului, respingând naturalul. Manifestând o preferință clară pentru metaforele mecanice, poetul francez consideră natura o sursă a urâtului, rațiunea și calculul fiind adevărata sursă a frumosului. Raportul identitate-alteritate este resimțit în concepția lui Baudelaire sub semnul unui proces de aglutinare, în care relația dintre *eu* și *alter-ego* este zbuciumată și contradictorie, *eul* fiind ghidat atât de polul satanic, cât și de polul divin: “În orice om există, la orice oră, două chemări simultane – una către Dumnezeu, cealaltă către Satana”. (*Ibidem*: 55)

La Baudelaire, identitatea are în substrat topit artificialul. Asistăm, astfel, la o centralizare a eului, care este supus unui proces de *depersonalizare*, în termenii lui Hugo Friedrich: “cuvântul liric nu se mai naște din acea unitate a poeziei cu persoana empirică la care apelaseră romanticii” (Friedrich, 1969: 57), realizându-se o dezumanizare a subiectului. Marcel Raymond vorbește despre “extraordinara complexitate a sufletului omenesc” la Baudelaire, dominată de sinceritatea absolută, identitatea este opusă pervertirii din exterior, și dezvoltându-se într-o *poezie a pasiunii* (care e *beția inimii*), opusă *poeziei adevărului* (care e *hrana rațiunii*). (Raymond, 1970: 68)

Din această nouă și originală structură, se conturează la noi, mai întâi, poezia bacoviană, în care regăsim estetica simbolistă baudelairiană. La George Bacovia identificăm aceeași centralizare a

eului, o construcție ce stă sub semnul singurătății, un *eu* care trăiește în propria lume, o lume ruptă de realitate: “Trec singur... și tare mi-e teamă/ Și unde mă aflu, nu știu” (*Mister*). Această stare obsesivă este des întâlnită în opera poetului simbolist român, fiind pusă în raport cu imaginea risipirii materiei, a unui sfârșit de lume: “Singur, singur, singur,/ Vreme de beție/ I-auzi cum mai plouă,/ Ce melancolie!/ Singur, singur, singur...” (*Rar*). Poemul care sintetizează vidul, golul, singurătatea bacoviană este *Lacustră*. Aici agonia, frica și coșmarul omului aflat într-o lume ostilă în care nu își poate găsi locul, din care simte nevoia să evadeze, ajunge la paroxism: “De-atâtea nopți aud plouând,/ Tot tresărind, tot așteptând.../ Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre...”. Acea “« durée » sau acel timp personal creat de evoluția *sinelui*” (Călinescu, 1995: 17), specific modernității, este recreat în poezia *Altfel*, unde, pus sub semnul nimicului, al pustiului, al golului, al întunericului, eul cade pradă fatalității, nebuniei: “Nimic. Pustiul tot mai larg părea/ Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cânt,/ Și-nvinețit de gânduri, cu fruntea în pământ,/ Omul începuse să vorbească singur”. Nicolae Manolescu consideră că dintre poeții români, Bacovia “este singurul care a coborât în infern”. Este adevărat că eul bacovian evocă cel mai direct contact cu thanatosul prin polul satanic prezent în plumbul de moarte ce îi îmbracă versul și în universul cadaveric pe care îl creează. Singur într-o lume pustie, *eul* bacovian preferă pierderea în nepăsare: “Mai bine singuratic și uitat/ Pierdut să te retragi nepăsător,/ În țara asta plină de umor,/ Mai bine singuratic și uitat”.

Călin Teuțișan constată că una dintre caracteristicile definitorii ale universului poetic bacovian este “nevroza cădereii”, în lumea lui Bacovia “totul fiind supus prăbușirii într-un abis al descompunerii, proces față de care făptura poetică se află într-o paradoxală, dublă incidență” (Teuțișan, 2005: 146); pe de o parte, e percepția integrării ca parte în totalitate, în univers, “cu torsionile lumii și dureroasa cădere”, pe de altă parte “conștiința contemplă

INFLUENȚE ALE POETICILOR FRANCEZE...

acest proces ca un ochi presupus străin, necesar descrierii". Eul se prezintă ca o "făptură scindată", situată în afara și înăuntrul lumii totodată, cunoscându-i suferința, dar și "salvându-se prin verb poetic de inexorabila cădere". Raportul dintre identitate și alteritate este, așa cum am mai specificat, unul de aglutinare, iar în acest proces sentimentul erotic nu reușește să se concretizeze natural: "un *eu* și un *alter* concurându-se reciproc și discutându-și teritoriul de dramatică ontologie în care sentimentul erotic încearcă, și ratează cel mai adesea, construirea unui spațiu intim, securizant". (*Ibidem*: 146) Discutând despre eroticul bacovian, criticul român vede Amorul ca pe o "*persona* care fascinează conștiința poetică" (*Ibidem*: 155) și îi identifică trei stări esențiale puse în raport cu avataruri diferite ale eului: *somnul*, *moartea* și *renașterea*.

Raportându-ne tot la poetica baudeleriană, ne orientăm atenția asupra unui alt poet, Tudor Arghezi, la care observăm că individualitatea este supusă imixiunii dintre un *alter-ego* satanic și unul divin, alterități ce conturează un *homo duplex* baudelairian: *eul* trebuie să își satisfacă polul satanic pentru a-l percepe pe cel ceresc. Drama poeziei argheziene este aceea a conștiinței temerare, neliniștite și lucide, contrazisă, totuși, mereu de o realitate imundă. Vederea monstruoasă și sensibilitatea exacerbată alimentează în egală măsură arta poetului, născută din duplicitatea unui eu bolnav de dorința cunoașterii. Pe lângă influența directă a lui Baudelaire prin opera sa *Les fleurs du mal*, identificăm în versul arghezian acea dorință de evadare din lumea banală, prin obsesia găsirii divinității palpabile: "Vreau să te pipăi și să urlu: Este!". *Psalmii* arghezieni reflectă o atitudine de îndoială născută din conștiința insuportabilă a solitudinii ființei umane în univers: "Tare sunt singur Doamne și pieziș/ Copac pribeag uitat în câmpie...". *Eul* are în fața sacrului o atitudine contradictorie, una de înălțare și avânt spre dumnezeire, de smerenie și ascultare, și alta, opusă, de reclusiune în bezna trupului, de revoltă în fața slăbiciunii umane, de căutare, de ardere și negare. Căutând

divinitatea eul se află în fața unei cenzuri metafizice de neînălțurat, într-o pendulare între avataruri opozabile, ghidat de motto-ul “te caut mult, te-nchipui, te gândesc”: căutarea senzorială, realizată ca un act rațional (“te drămuiesc în zgomot și-n tăcere”), visul sursă a creației artistice (“Te-nchipui”) și reflecția asupra condiției omului în raport cu divinitatea (“Doamne, tu singur văd că mi-ai rămas”).

La Arghezi, spectrele alterității sunt puternic dezvoltate și în poezia iubirii: dragostea carnală, cea domestică, suavitatea îndrăgostirii, dragostea demonică și cea sublimată. *Morgenstimmung* e un exemplu de poezie în care este surprinsă starea nedefinită, aproape inefabilă, a îndrăgostirii, a tainei ce apropie două ființe până la contopire:

Tu ți-ai strecurat cântecul în mine/ Într-o dup-amiază, când/ Fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschisese-n vânt,/ Fără să știi că te aud cântând./ Cântecul tău a împlut clădirea toată,/ Sertarele, cutiile, covoarele,/ Ca o lavandă sonoră. Iată,/ Au sărit zăvoarele/ Și mănăstirea mi-a rămas descuiată. (Arghezi, Psalm 1)

Dualitate *angelic-demonic* este din nou surprinsă prin opoziția masculin-feminin: “Eu veneam de sus, tu veneai de jos./ Tu soseai din vieți, eu veneam din morți”. Avatarurile pe care și le creează eul se conturează în raport direct cu un *tu*, expresie a femininului. Poezia erotică pune eul sub semnul unei pendulări permanente sub măști diverse, femeia devenind centrul universului conturat de bărbatul-poet, cu toate că uneori avatarul poate purta accente misoginiste. Astfel, eul se autopozitionează întotdeauna în plan secund, lăsând un *tu* exterior, femeia, să inițieze orice demers erotic și să îi influențeze alter-egoul.

Începând cu poetica lui Mallarmé, asistăm la o nouă viziune, una orientată spre o structură deliberat ontologică, în care spontaneitatea este respinsă, poeticul găsind esență și sevă în imaginație. Considerând că “a numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din desfătarea poemului care este alcătuită din ghicirea puțin câte puțin: a-l sugera, iată visul”, poetul francez “apelează la

INFLUENȚE ALE POETICILOR FRANCEZE...

forțele impulsionale ale limbajului” (Friedrich, 1969: 47) și la mister. Mallarmé dezvoltă teoria dublei stări a limbajului, separând *limbajul comun* (“comercial”, care are drept sens obiectele pe care le desemnează) de *limbajul poetic* (literar). Cel de-al doilea este “un limbaj esențial, în care, eliberate de orice imagini concrete, brute, se încorporează noțiunile pure, ideile”. (Călinescu, 1970: 108) Un cuvânt poetic presupune negarea sensului din limbajul obișnuit. Limbajul poetic devine “un limbaj al absenței, fundamentat pe o metafizică care echivalează Absolutul cu Neantul și Neantul cu Frumusețea”. (*Ibidem*: 109) Hugo Friedrich este de părere că “lirica lui Mallarmé întruchipează singurătatea totală”, schema ontologică caracteristică implicând “trei etape: a. ruperea de real (dislocarea), b. idealitatea, absolutul, neantul și c. neantul și limbajul”. (*Ibidem*: 118, 120) Raportul dintre identitate și alteritate este unul de pură aglutinare, alteritatea devine uneori chiar limbajul ca expresie, în conturarea unei *poezii pure*, dominată de “libertate fără adaos de ceva”. (*Ibidem*: 124)

Reacție a antipoeticului, opera lui Rimbaud, pune alături de teoriile lui Paul Valéry și cele ale lui Mallarmé bazele unei noi poezii, o poezie pură, care e supusă unui proces de eliminare a valorilor nonestetice și unui proces de liricizare totală a poeziei. Matei Călinescu afirmă că acest “limbajul poetic devine mod de expresie (și producere) a stărilor poetice ale elui nostru estetic”. (Călinescu, 1970: 151)

Marcel Raymond afirmă despre Arthur Rimbaud că “el n-a crezut că o Carte ar putea fi vreodată capabilă să justifice existența lumii; poezia, una din nebuniile mele!, e, pentru el, în primul rând o metodă de a exalta viața și de a depăși omul”. (Raymond, 1970: 88) Cercetătorul francez consideră că “demonul lui Rimbaud este demonul revoltei și al destrucției”. (*Ibidem*) La Rimbaud simțul poetic nu mai e mijloc de exprimare, ci de cercetare, “urmărind o vocație a distrugerii: poezia nu mai e căutarea unui ideal, ci un efort îndreptat spre destrămarea oricărui ideal”. (Călinescu, 1970: 136) Matei Călinescu constată că, odată cu poetica lui Rimbaud, eul personal este supus unui proces de totală distrugere: “eul este

altcineva". (*Ibidem*: 136) Însuși poetul afirmă că "eu este un altul", recunoaște spulberarea eului personal, anularea acestuia. Hugo Friedrich identifică un "eu artificial" (Friedrich, 1969: 71), supus unui proces de dezumanizare, ale cărui obsesii sunt "foamea" și "setea" și care este surprins într-o realitate distrusă, pusă sub semnul exploziei. Criticul francez numește poezia lui Rimbaud "poezie abstractă", adevărată alchimie a cuvântului, măreția poetului constând în "a fi transpus haosul într-un limbaj de o perfecțiune misterioasă și de a-l domina artistic". (*Ibidem*: 87)

În spațiul românesc, cei care se apropie cel mai mult de complexitatea poeziei pure dezvoltate de către poetica franceză sunt Lucian Blaga și Ion Barbu. Totuși, raportul dintre identitate și alteritate este diferit surprins de către aceștia, procesul de aglutinare fiind implicat în formule structurale distincte.

Dedicând un cult misterului, găsind în poezie un limbaj ascuns al metaforelor revelatorii și al mitului, Lucian Blaga este într-o continuă căutare a întregirii eului cu universul, a dizolvării individualității în Unul-Tot. Rodica Marian consideră că universul liric blagian nu trebuie pus sub semnul unei opoziții *identitate vs alteritate*, ci "sub o simultaneitate intersanjabilă, *identitate și alteritate*, mai bine spus și *identitate și alteritate*". (Marian, 2006: 7) Analizând poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, cercetătoarea aduce în atenție un fapt interesant prezentat de către Sergiu Al. George¹⁴: relația *lumina mea vs lumina altora* și o pune în paralel cu relația *identitate vs alteritate*. *Lumina mea* este considerată "o epifanie", fiind, așadar, ambivalentă: "paradoxul important privește *lumina (altora, într-o anume măsură și a mea)*= cunoaștere, dar și *lumina (mea)* = minus-cunoaștere și el se pliează elocvent tocmai cu formula teoretizată de Blaga filosoful în *paradoxia dogmatică*". (*Ibidem*: 16) Teoria este atent dezvoltată pe parcursul studiului și îi sunt aduse multiple exemple. Regăsim,

¹⁴ Rodica Marian citează lucrarea: Sergiu Al. George, *Arhaic și universal*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, p. 255.

INFLUENȚE ALE POETICILOR FRANCEZE...

așadar, la Blaga un raport de aglutinare între identitate și alteritate, Ion Pop identificând chiar patru ipostaze fundamentale ale eului, văzute ca “măști” esențiale ale conștiinței lirice de-a lungul întregii creații blagiene: *eul stihial*, *eul contemplativ*, *eul problematizant* și *eul reconciliant*. Criticul român observă că opera lui Blaga stă sub semnul vocabulei *eu* care este pusă într-un raport direct cu lume-cosmos:

cuvântul cu care Blaga își inaugurează rostirea poetică este, în mod semnificativ, cuvântul eu: iar cel dintâi vers al programului său liric schițează deja imaginea emblematică, ideală a universului și, indirect, un mod specific de punere în relație a celor două realități: Eu nu strivesc corola de minuni a lumii. (Pop, 1981: 5)

Călin Teuțișan, invocând cele patru măști propuse de Ion Pop, consideră că aceste ipostate trebuie tratate în directă legătură cu erotica blagiană:

în mitologia poemului [...] erosul are o funcție hotărâtoare, întrucât constituie un factor de transfigurare a eului, în procesul simbolic de restaurare a condiției adamice, paradiziace; dominată de obsesia realizării unității dintre fragment și Totalitate cosmică, viziunea blagiană trebuie să angajeze și dimensiunea erotică a lirismului. (Teuțișan, 2005: 191)

Un alt moment care reflectă intensitatea procesului de aglutinare dintre identitate și alteritate în lirica blagiană îl reprezintă poezia *Psalm*. Rodica Marian surprinde foarte bine această idee afirmând că

în general, identitatea este valorizată axiologic ca proprie entității superior create ori Ființa atotcuprinzătoare heideggerienă care nu cunoaște alteritatea și nu incubă, prin urmare, nicio șansă de alterare a acestei identități inalterabile, alterabilitatea fiind ipostaziată în

universul liric blagian prin semantismul complex al răni. (Marian, 2006: 34-35)

Rana ia forma durerii permanente, supusă transformării continue sub impulsul unei absențe a divinității: “O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă/ Dumnezeule, dar ce era să fac?” (Blaga, *Psalm*) Evadarea din trupul eului personal este surprinsă în ultimele versuri ale psalmului blagian, într-o căutare a centrului universului, a Unului, a întregirii prin divinitate: “În mijlocul tău mă dezbrac./ Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum”. (*Ibidem*)

Noua poezie pură este dezvoltată la noi prin poezia ermetică a lui Ion Barbu, născută la punctul de interferență al Matematicii cu Poezia. În poezia barbiană eul este supus unei evoluții ciclice în raport cu etapele creației poetului: etapa parnasiană, etapa baladic-orientală și etapa ermetică. Evadarea din avatarul eului personal este anunțată în poezia barbiană încă din etapa parnasiană, năzuințele identității poetice fiind transferate unor elemente ale naturii (copacul, banchizele, munții *etc.*). Procesul de aglutinare dintre *eu* și *alter* este surprins într-o poezie precum *Umanizare*, ce pune în evidență conflictul dramatic al ființei umane în aspirația spre absolut și trebuie să aleagă între două principii: între contemplația *apolinică* și trăirea *dionisiacă*, între intelectual și senzual. Începând cu etapa baladică și orientală, *eul* este transpus într-un spectru de măști ale *alter*-ului orientat spre concretul lumii. Asistăm la un *teatru poetic* în care alteritatea este topită în construcții de tip *personaj liric* direct implicat într-un spectacol al vieții, pe care îl regăsim în poezii precum *Isarlîc*, *Riga Crypto* și *lapona Enigel*, *Nastratin* *etc.* Perioadă de încifrare a semnificațiilor, etapa poeziei ermetice barbiene reprezintă forma cea mai apropiată de acea *poezie pură* invocată de poetica franceză. Procesul de aglutinare *identitate-alteritate* este evident aici prin procedeul “nunților necesare”, un moment al trecerii din non-creație în creație, din *eu* în *alter*. În poezia *Ritmuri pentru nunțile*

INFLUENȚE ALE POETICILOR FRANCEZE...

necesare, sunt evocate trei căi de cunoaștere: prin eros (sau senzuală), având ca reprezentant astral planeta Venus, prin rațiune, având simbol pe Mercur, și prin contemplație poetică, care e guvernată de Soare. Fiecare “nuntă” este o experiență a unui alter-ego, o comunicare cu esența lumii, ele contribuind la creionarea unei identități ideale, ce poate realiza apropierea de eternitate și de imaterial: “Să ospătăm/ În cămara Soarelui/ Marelui/ Nun și stea,/ Aburi verde să ne dea,/ Din căldări de mări lactee,/ La surpări de curcubee,/ În Firida ce scânteie/ Etern”. (Barbu, *Ritmuri pentru nunțile necesare*)

Încifrarea maximă este atinsă în poezia *Joc secund*: într-un joc al oglinzii, universul acestei poezii se ridică prin anularea, prin “înecare” altui univers, al concretului, realul fiind pus sub semnul *zenitului* și înlocuit cu o reflecție – *nadirul*. Călin Teuțișan consideră că “motivul obsedant al liricii barbiene este *ochianul*”, care în poezia lui Barbu formulează “o viziune deviată de la cea normală, o viziune *nefirească*, modificând, adică, lumea (naturală, firească)”. (Teuțișan, 2005: 242) În acest motiv invocat de criticul român regăsim aceeași idee pe care o formulăm și noi, dar la nivelul relației dintre identitate-alteritate: paralel, unui eu personal i se opune o nouă identitate, “o viziune deviată”, creație a unor “nunți necesare” cu alterități multiple.

Născută sub directă influență a poeziei și esteticii franceze, poezia modernă românească construiește un nou model literar, în care, la fel ca modelul francez, în raportul dintre identitate și alteritate eul este supus unui proces de separare sau de aglutinate. În spiritul lirismului francez, dominat de experimentalism, dezumanizare, obscuritate, absurd, limitare, fragmentarism, onirism ș. a., George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga și Ion Barbu dezvoltă pe teritoriul României o nouă poezie ce stă sub semnul modernității în acord cu mentalitatea unui spirit românesc arhetipal.

Bibliografie

- Călinescu, Matei (1970), *Conceptul modern de poezie (De la romantism la simbolism) – Eseuri*, Editura Univers, București.
- Călinescu, Matei (1995), *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București.
- Friedrich, Hugo (1969), *Structura liricii moderne – de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*, Editura Pentru Literatură Universală, București.
- Marian, Rodica (2006), "Identitate și alteritate în lirica lui Lucian Blaga", *Revista Română de Studii Culturale*, pp. 7-36.
- Pop, Ion (1981), *Lucian Blaga. Universul liric*, Editura Cartea românească, București.
- Raymond, Marcel (1970), *De la Baudelaire la suprarealism*, în română de Leonif Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București.
- Teuțișan, Călin (2005), *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Editura Paralela 45, Pitești.

3.

Studii literare

Études littéraires

Literary studies



Dialog cromatic

DESPRE NORUL DE PROFUME LA MIHAI EMINESCU

Mariana FLAIȘER,
Universitatea de Medicină și Farmacie Gr. T. Popa, Iași

À propos du nuage de parfum chez Mihai Eminescu

Résumé *Dans l'œuvre d'Eminescu, le motif de l'odeur est une constante qui, avec les images plastiques, les éléments auditifs, kinesthésiques, réalise une atmosphère d'une grande beauté poétique. Dans le champ sémantique des parfums se posent inévitablement des éléments lexicaux qui expliquent la perception, la diffusion et la narcotisation sous l'influence des sensations olfactives. Le syncrétisme des écrits d'Eminescu, la vision dysesthésique, représente un état d'âme, assurant l'originalité de l'œuvre littéraire.*

Mots clés *olfaction, parfum, synesthésie, fumet, encens*

Abstract *In Eminescu's work, the motif of smell is a leitmotif which, together with plastic images, auditory, and kinaesthetic elements, achieves a poetic atmosphere of great beauty. In the semantic field of perfumes arise, inevitably, lexical elements explaining perception, diffusion and narcotizing under the influence of the olfactory sensations. The syncretism of Eminescu's writings and the synaesthetic vision represent an etat d'âme, which ensures originality to his literary work.*

Keywords *olfaction, perfume, synaesthesia, fragrance, incense*

Profunzimea gândului și, mai ales, sensibilitatea inegalabilă în a percepe lumea înconjurătoare, cu toate formele ei de manifestare, culori, sunete, miresme, mișcarea stelelor dar și a firului ierbii se regăsesc condensate în versul eminescian. Exegeza eminesciană, încadrându-l pe poet printre romantici (Branște, 2006: 199 și urm.), explică accentele sinestezice din creația sa drept elemente de noutate care anticipează simbolismul. Indiferent de epocă și curent literar, Eminescu n-ar fi putut scrie altfel decât așa cum îi dicta propriul suflet, deschis înțelegerii lumii în toată complexitatea ei. Cuvintele care descriu această lume i se par poetului “neputincioase” în a spune tot gândul și în a traduce toată simțirea în descoperirea universului:

Ah, ce-i cuvântul, ce-i coloare, sunet/ Marmura ce-i, pentru ce noi simțim?/ Un semn abia ce poate, ce distaină/ Din chinul nostru vorbe ce arăt?/ Neputincioase sunt semnele-orcare.../ Ce-arată față mării ce-i în mare. (Eminescu, 1964a: 525-526)

Veșnic în căutarea “cuvântului ce exprimă adevărul”, Eminescu a topit în versurile sale toate sentimentele, senzațiile, gândurile cele mai profunde, reușind să creeze imagini poetice de o mare frumusețe cu care îmbracă lumea înconjurătoare. Dumitru Irimia subliniază faptul că în poeme, cuvântul “dezvoltă o identitate specifică” după felul “în care este folosit ca semn poetic”¹⁵. Dintre toate elementele poetice eminesciene, mai puțin analizat a fost semnul poetic al *mirosului*, al *parfumului*. Singurul

¹⁵ D. Irimia în articolul *Direcții de semnificare ale semnului poetic aer în creația poetică eminesciană*, Revista *Limba română*, nr. 9-10, an XVIII, 2008, Chișinău, plecând de la ideea că există “un nivel al limbii fenomenale și unul al limbii esențiale”, notează: “poezia, cuvântul, convertit în semn poetic poate releva esența lumii în armonia relațiilor dintre elementele primordiale”.

care a acordat atenție acestei prezențe senzoriale în poetica eminesciană a fost Edgar Papu care găsește că unele *miresme*, cum sunt cele de “tămâie și smirnă constituie o obsesie la Eminescu”. (Papu, 1971: 195) Paleta parfumurilor din creația eminesciană este mult mai largă. Cum se va vedea din comentariile noastre, parfumul florilor, mirosul ierbii, al apelor, al umbrei sunt tot atâtea ipostaze ale unui semn poetic de o inexprimabilă finețe.

Preocupări pentru miresmele din universul înconjurător, explicații referitoare la originea și rolul acestora se întâlnesc din antichitate până astăzi în scrierile filozofice, ale filozofilor culturii, ale literaților și ale meșterilor parfumieri. *Mirosul* este considerat un fel de “cenușăreasă” între celelalte simțuri, producând “o delectare mai puțin divină decât cea provocată de imagini și sunete” (Diaconu, 2007: 20-21) și care contribuie cel mai puțin la cunoștințele “spiritului omenesc”. (*Ibidem*: 24) Interesantă este viziunea lui Nietzsche privitoare la *miresme*. Acesta afirmă că “fiecare cuvânt are propriul parfum (s. n., M. F.). Scriitorul trebuie să dovedească că a avea un nas fin pentru aceste arome lingvistice și fler pentru asocierile potrivite”. (*Ibidem*: 26) Afirmția lui Nietzsche mediază aserțiuni multiple în interpretarea *miresmei* în literatură. În legătură cu “parfumul cuvintelor” nu trebuie omisă nici forța evocatoare a mirosurilor care aduc în memorie imagini din trecut – “Puterea de a deschide o lume” cum afirmă Proust. Revenind la motivul *parfumului* în scrierile eminesciene, acesta este indestructibil legat de natură, de flori, de aerul cald care împrăștie miresmele florilor, ale ierbii, ale apelor. În versurile lui Eminescu sau în scrierile în proză, miresmele se simt mai puternic când aerul este cald¹⁶. D. Irimia, care a analizat acest semn poetic al aerului, remarcă “caracterul ascensional”, “transcenderea limitelor prin creație și absolutizarea trăsăturii semantice *libertate* a aerului”.

¹⁶ “Mirosul este o formă de căldură și tot ce miroase plăcut este cald.” (Diaconu, 2007: 111).

(Irimia, 2008: 3) Pentru mireisme, aerul cald este doar un vector, un mijloc de a împrăștia parfumul ierbii, al florilor *etc.*

“Și-am să suflu așa de cald, în ninsoare să te scald” (Eminescu, 1964c: 96); “Aerul cald de pe malul mirositor al unui lac verde și strălucit”; (Eminescu, 1964e: 202) “O raclă mare-i lumea unde în loc de aer e un *aur* topit și transparent, *mirositor și cald*”; (Eminescu, 1964b: 93) “Vântu-ngreuind cu *miros*, cu *lumini aerul cald*”; (*Ibidem*: 133) “Ca stelele sunt musculițele și împlu *aerul cel cald* cu o lumină prin frunze, fluturi cu o *lumină verzuie, clară, aromată*”. (Eminescu, 1964e: 96)

În timp ce aerul cald, în viziunea poetului, înalță miresmele, le împrăștie în lumea înconjurătoare, aerul rece, răcoarea, intensifică parfumurile, înlesnind distingerea lor.

“Aerul răcoare” este el însuși un parfum de sine stătător: “Aer răcoare și mirositor”; (*Ibidem*: 203) “Flori proaspete împleau c-o *dulce răcoreală sală*”; (*Ibidem*: 247) “Un *miros răcoros* simțirea-mi fură”; (Eminescu, 1964b: 224) “De brum-argintoasă lucind viorie și florile toate sub ea-ncremenite *respiră bogate miroase adormite*”. (*Ibidem*: 352)

Imaginea florilor înghețate sub bruma argintoasă, viorie, fixează culori și mireisme preferate de Eminescu. Între culori, poetul preferă *vioriul*. Dovadă sunt versurile sale în care culoarea menționată este evocată obsesiv:

“Viorie și melancolică *umbră*”; (Eminescu, 1964e: 54) “*Umbra mirositoare* a arborilor nalți în *lumina viorie*”; (*Ibidem*: 102) “Șip *vioriu* plin de *mireasmă*”; (*Ibidem*: 227) “Aerul e *vioriu*, *miroasele florilor* mândre adormitor se ridică din oștile florilor mândre”. (Eminescu, 1964b: 189)

Iubitei, poetul îi spune fără înconjur:

“De vrei să-mi placi tu mie,/ Auzi? Și numai mie,/ Atunci tu îmbracă *mătase viorie*”. (*Ibidem*: 308)

DESPRE NORUL DE PROFUME...

Aglomerările vegetale, snopurile de flori, "cununile", "miriardele de flori", dumbrăvile, grădinile exală îmbătătoare arome cu mai multă forță decât florile singuratice.

"Și cununi de flori uscate fâșâiesc amirosind"; (Eminescu, 1964a: 55) "O mândră grădină de miroase plină"; (Eminescu, 1964c: 272) "Mirosul snopurilor de flori"; (Eminescu, 1964e: 101) "Iarba mirositoare"; (Ibidem: 152) "Mii de flori mirosul lor esal". (Eminescu, 1964b: 216)

Contrastul între *snopurile de flori* și delicata prezență a unei *flori singuratice* demonstrează că poetul știe să alterneze imaginile plastice, sporind astfel expresivitatea versurilor sau a scrierilor în proză. Această tehnică a contrastelor amintește de cultul japonezilor pentru flori, pentru solo-urile sugestive ale unor flori¹⁷.

"Floarea din mijlocul grădinii, așa de mândră, așa amiroasă de frumos, floarea aceia te adormea". (Eminescu, 1964c: 375)

G. Călinescu, Edgar Papu și alții în comentariile lor privind opera poetică eminesciană au subliniat faptul că pomii preferați ai poetului erau *teiul*, *salcâmul*, *răchițele*, iar între flori *trandafirii*, *garoafele*, *crinii*. Trebuie să menționăm că în poeme sau în proză, frecvente sunt imaginile unor mari spații vegetale: *codri*, *dumbrăvi*, *văi*, *grădini*, care adăpostesc flori, fluturi, umbre, ape emanând parfumuri îmbătătoare. G. Călinescu vorbește de "efectul narcotizant al florei eminesciene". (Călinescu, 1976: 263-264)

"Grădini îmbătătoare"; (Eminescu, 1964a: 34) "E-un miros de tei în crânguri, dulce-i umbra de răchiți"; (Ibidem: 207) "Grădină de aur, flori de-ntunecime iar drumul văii plin de miroase"; (Eminescu, 1964c: 91) "Malul mirositor al unui lac albastru ce oglindea în

¹⁷ În *Cartea ceaiului* a lui Okakura Kakuzo, din volumul *Itinerarii spirituale*, Editura Meridiane, București, 1983, pp. 139-140, este o poveste din care transpare ideea că prețuim mai mult o floare, în acest caz, cu cât este mai rară, mai greu de găsit, decât buchetele sau câmpurile bogate de flori aflate la îndemână oricând, oricui.

adâncu-i toată *cununa de dumbrave...*"; (Eminescu, 1964e: 50) "*Salcâmi cu miros dulce tănuiau cărările risipite într-o viorie și melancolică umbră*"; (Ibidem: 54) "*Oglinda mării e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi înalte și mirositoare, umbroasele și balsamatele dumbrăvi ale lunei*"; (Ibidem: 202) "*Flori răspândesc adormite miroase ca mirosul proaspăt a verzii păduri. Aerul e vioriu, miroasele florilor mândre, adormitor se ridică din oștile florilor mândre*". (Eminescu, 1964b: 189)

Îmbătat de toate miresele florale, vibrând la aromirea *smirnei, tămâiei, a ambrei, a busuiocului*, parfumuri familiare spațiului religios, Eminescu folosește deseori aceste semne poetice în scrierile sale.

Simbolismul tămâiei ține în același timp de acela al fumului, al parfumului și al rășinilor curate folosite pentru prepararea ei. Tămâia are rolul de a înălța rugăciunea spre ceruri. Obiceiul universal al tămâierii are pretutindeni aceeași valoare simbolică: el leagă pe om de divinitate. (Chevalier, 1995: s. v.)

"Pe-a icoanei policioară, *busuioc uscat și mintă împlu casa de-o mireasmă piperată și prea sfântă*"; (Eminescu, 1964c: 27) "*Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet*"; (Eminescu, 1964a: 89) "*Întunericul îngreuiat cu miros de rășină a chilie era pătruns de numai punctul roș al unei candelă care ardea pe o policioară încărcată cu busuioc uscat și flori sub icoana Mântuitorului*"; (Eminescu, 1964e: 44-45) "*Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră [...]*"; (Ibidem: 51) "*Stâncile erau de smirnă și izvoarele de ape vergine și sânte*". (Ibidem: 150)

Sintagma latină "*per fumum*", *prin fum, prin intermediul fumului*, ajunge în opera lui Eminescu *profum, mireasmă prin fum, sau parfumuri* care se înalță prin ardere. "Bunele mireseme"¹⁸, în

¹⁸ "Liturgia catolică vorbește despre « buna mireasmă » unul dintre elementele jertfei care trebuie să contribuie la agregarea ei de

DESPRE NORUL DE PROFUME...

spațiile sacre, se însoțesc cu fumul exalat de rășinile arse în cădelnițe: “Din *cățui de-argint copâr miroase* cu fum albastru formele picturii”; (Eminescu, 1964b: 224) *Fumul tămâiat* ajunge printre noi în ceruri: “Norul de profume”; (Eminescu, 1964a: 18) “Un tânăr și tremurător glas de copilă adiind o *rugăciune ușoară, profumată, fantastică*”. (Eminescu, 1964e: 117)

Cele mai inedite miresme în scrierile lui Eminescu sunt cele ale umbrei, ale apei, ale ploii:

“Arborii nalți [...] răspândeau o *umbră răcorită și mirositoare*”; (*Ibidem*: 18) “*Umbra mirositoare* a arborilor nalți în lumina viorie”; (*Ibidem*: 102) “Răcoare-i vântul ca *miros de ape* părea c-ar fi plouat”; (Eminescu, 1964c: 40) “A doua zi el se făcu o *ploaie* în tact căzândă, *aromată, lin*”; (*Ibidem*: 38) “*Respirarea cea de ape* îl îmbată ca și sara”; (*Ibidem*: 154) “Cu mult prețioasa *mirositoare apă*”. (Eminescu, 1964b: 285)

Dacă în natură miresmele de flori, de tămâie, parfumul ploii, al ierburilor, sunt preferate, în spațiul familiar, în prezența omului, Eminescu consideră că *tutunul* degajă cea mai plăcută aromă: “Bătrânul [...] mirosea de departe a tabac și *mie mi-a plăcut totdeauna oamenii cari miroasă a tabac*”. (Eminescu, 1964e: 207)

În lirică sau în proză, aproape întotdeauna miresmele apar însoțite de imagini auditive, vizuale, chinestezice. Eminescu adaugă în toate acestea și prezența inefabilă a *sufletului*, o entitate diriguitoare, acaparatoare care se umple de prea plinul lumii înconjurătoare: “sunet, suflet, lumină”; (Eminescu, 1964a: 41) “Am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întreagă de stele pân-am dat de o *lume de miros și cântec*”; (Eminescu, 1964e: 124) “Zboară *dantândeale ființe albe, par aromatele suflete* line duse de zephyrii de prin grădini, miresmele *cântă*”. (Eminescu, 1964b: 40)

către Divinitate” (cf. Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995).

Din exemplele de mai sus se vede lesne că senzațiile olfactive sunt în permanență însoțite de alte semne poetice din sfera senzorialului, dovadă că “teoria corespondențelor”, avant la lettre, fiindă în afara curentului literar a cărei emblemă a devenit. De altfel, în epocă, contemporanul lui Eminescu, Al. Macedonschi “într-un întreg ciclu de articole despre *Arta versului* (se arată preocupat) [...] de muzica versurilor, (cultivând) în orice împrejurare unitatea organică dintre cuvânt, luat în dublul său aspect (noțional și fonetic) și emotivitate”. (Marino, 1967: 658) Complexitatea imaginilor sinestezice din poemele eminesciene sau din proză a fost atent cercetată și de Ibrăileanu, care vorbește despre “expresii concentrative plasate cu un infailibil instinct creativ care explodează în sufletul cititorului [...] (degajând) întreg conținutul lor de înțelesuri și de intenții”. (Ibrăileanu, 1968: 187)

Un exemplu de acumulare de efecte, spune Ibrăileanu, se află în următorul poem:

Vino, joacă-te cu mine, [...] cu norocul meu [...] mi-aruncă/ De la sânul tău cel dulce floarea veștedă de luncă/ Ca pe coardele ghitărei răsunănd încet să cadă/ Ah! E-atât de alba noaptea, parc-ar fi căzut zăpadă/ Ori în umbra parfumată a buduarului să vin/ Să mămbete acel miros de la pânzele de in?/ Cupidon, un paj șăgalnic, va ascunde cu-a lui mână/ Vioriul glob al lampei, mlădioasa mea stăpână!/ Și uscat foșni mătasa pe podele între glastre,/ Între rozele de Șiras și lianele albastre [...]. (Ibidem: 124)

Atent la sugestivitatea semnelor senzoriale eminesciene, E. Papu comentează efectele sinestezice din poeme, insistând asupra imaginilor “scorburi de tămâie și stânce de smirnă sfărmați în bulgări mari” unde “sinestezia atinge un atare grad de intensitate și rafinament încât întrece iarăși cu mult mijloacele timpului”. (Papu, 1971: 5)

Exemple de armonizare a multiplelor elemente sinestezice întâlnim în numeroase versuri eminesciene. Poemul *Mureșanu* este,

DESPRE NORUL DE PROFUME...

din acest punct de vedere, un model de echilibru al expresivității poetice:

*Răsună corn de aur și împle noaptea clară/ Și zimbrii zânei Dochii, pe
frunți cu stemă mare,/ Și voi, cai albi ai mării, cu coame de ninsoare.../
Învie codru! Duhuri cu suflet de miresme,/ Zburați prin creng
negre ca străvezie iesme,/ Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa,
Pe corpuri albe haină de diamantină brumă/ Să scânteie în umbră, să
spânzure feeric/ Treceți încet pin aer călcând pe întunerice. (Eminescu,
1964b: 329)*

Câtă sensibilitate în imaginile poetice și din fragmentul următor, în care picturalul, olfacția, mișcarea, senzațiile gustative recompun un tablou de-o frumusețe fără egal:

*“Caii Lunei albi ca neaua/ Storc cu gura must din
struguri/ Și la vinul ce-i îmbată pasc/ Miroșitorii ruguri”.*
(Eminescu, 1964b: 190)

Prin urmare, Eminescu gândește universul ca un spațiu invadat de miresme, cântec, lumină, mișcare. Fără acest palpitate al materiei totul devine un nonsens, o beție:

*Și ce-i beția alta?/ O nebunie zveltă, frumoasă, gânditoare / Un cântec
fără arpa, o rază fără soare! / Un murmur fără ape, un miros fără
flori/ Un vânt care nu bate din aripe răcori. (Eminescu, 1964d: 80)*

La imaginile sinestezice din scrierile eminesciene se impune un comentariu cu privire la terminologia parfumurilor, la termenii cu care Eminescu numește semnul poetic al miresmei. În lucrările Mihaelei Diaconu sau ale lui Octavian Sever Coifan se precizează că

*terminologia pentru olfacție este mult mai săracă decât pentru celelalte
simțuri [...] Miresmele sunt imagini nonverbale difuze ce tind spre*

*sinestezie (și) pot fi exprimate doar indirect, parafrazându-le și făcând uz de metafore*¹⁹. (Diaconu, 2007: 65)

Cu toate neajunsurile din terminologia parfumurilor, terminologie deficitară, potrivit opiniei specialiștilor parfumieri sau din domeniul filozofiei culturii, al antropologiei culturale, în scrierile lui Eminescu aflăm un inventar bogat de termeni, mai mult sau mai puțin sinonimici, pentru acest semn poetic: *parfum*, *profum*, *mireasmă*, *miros* (plural: *miroase*), *aromă*, *balsam*, *boare*, *sufflare*, *suflet de miresme*. Frecvența cea mai mare între termenii menționați o au cuvintele *mireasmă*, *miresme* și *miroase*. Într-o proporție aproape egală se întâlnesc în scrierile eminesciene și termenii generici *miros* și adjectivul *mirositor*.

Frecvent apar și termenii *parfum*, uneori *profum*, rar întâlnite fiind cuvintele *balsam*, *boare*, cu sensul de aer înmiresmat și *aromă*. Verbele corespunzătoare a *amiroși*, a *mirosi*, a *îmbălsăma*, a *bălsăma*, a *aromi*, a *sufla miroase*, a *respira miroase* (Eminescu, 1964b: 352, 114; Eminescu, 1964c: 71) se pot grupa, în funcție de sens, în verbe ale percepției olfactive: a *amiroși*, a *mirosi* și verbe ale difuziei, a disipării parfumurilor în natura înconjurătoare: a (ră) *sufla miroase*, a *respira miroase*, a *bălsămi*, a *aromi* etc. O ultimă categorie de verbe legate semantic de cuvintele *parfum*, *mireasmă*, este aceea a verbelor care descriu *efectul* miresmei asupra receptorului, un efect amețitor, narcotizant, generator al unei stări vecine cu visul sau beția. De la aceste verbe, *participiile* sau *infinitivele lungi* contribuie,

¹⁹ Octavian Sever Coifan, autorul lucrărilor *Parfumul*, *Mică enciclopedie*, Editura Cartea Veche, București, 2005, și *1000 de parfumuri*, *Universul parfumeriei*, Editura Cartea Veche, București, 2003, vol. I și II, remarcă: "lipsa unei terminologii specifice în limba română datorită lipsei tradiției în domeniu (care) a constituit un impediment serios în limbaj. Iată de ce cartea cuprinde o serie de termeni și cuvinte inexistente sau incomplet prezentate în dicționarele actuale, termeni adaptați sau creați de autor".

în primul rând, la construirea atmosferei de reverie, de vis din poeme și, apoi, la amplificarea terminologiei parfumurilor din creația eminesciană:

“Miroase *adormitoare*”; (Eminescu, 1964a: 101) “Cu miroase o *îmbată*”; (*Ibidem*: 107) “Respirarea cea de ape îl *îmbată*”; (*Ibidem*: 154) “Să mă *îmbete* acel *miros de la pânzele de in*”; (*Ibidem*) “Când floare-i căzu în poală [...] o *amirosi* [...] și ochii ei *pluteau în mii de vise*”; (Eminescu, 1964c: 40) “Așa *amirosa de frumos* floarea aceea de *te adormea*”; (*Ibidem*: 375) “*Miros, lumină* [...] *îmbătau* grădina și casa”; (Eminescu, 1964e: 7) “Noaptea era caldă, *îmbătută de mirosul snopurilor de flori*”; (*Ibidem*: 101) “Un fum de un *miros adormitor* împlin satul”; (Eminescu, 1964b: 285) “Un *miros răcoros simțirea-mi fură*”; (*Ibidem*: 224) “*Parfumul îmbătător al primăverii*”. (Eminescu, 1964e: 146)

În concluzie, în opera eminesciană, motivul *mirosului* reprezintă o constantă care împreună cu imaginile plastice, elementele auditive, chinestezice, realizează o atmosferă poetică deosebită frumusețe. În câmpul semantic al parfumurilor apar, în mod inevitabil, elemente lexicale care explică percepția, difuziunea și narcotizarea sub influența senzațiilor olfactive. Sincretismul din scrierile eminesciene, viziunea sinestezică, reprezintă un etat d’âme, asigurând originalitate operei literare.

Bibliografie

- Călinescu, George (1976), *Opera lui Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, București.
- Chevalier, Jean et Alain, Gheerbrant (1995), *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București.
- Coifan, Octavian Sever (2003), *1000 de parfumuri, Universul parfumeriei*, Editura Cartea Veche, București.

- Coifan, Octavian Sever (2005), *Parfumul. Mică enciclopedie*, Editura Cartea Veche, București.
- Brașiște, Ludmila (2006), *Scriitori și cărți. Studii de istorie și critică literară*, Editura Vasiliana '98, Iași.
- Diaconu, Mădălina (2007), *Despre miresme și duhori*, Editura Humanitas, București.
- Eminescu, Mihai (1964a), *Opere alese*, vol. II, Editura Pentru Literatură, București.
- Eminescu, Mihai (1964b), *Opere alese*, vol. I, Editura Pentru Literatură, București.
- Eminescu, Mihai (1964c), *Opere*, vol. XVII, Editura Minerva, București.
- Eminescu, Mihai (1964d), *Proză literară*, Editura Pentru Literatură, București.
- Eminescu, Mihai (1964e), *Proză*, Editura Pentru Literatură, București.
- Eminescu, Mihai (1965), *Opere alese*, vol. III, Editura Pentru Literatură, București.
- Eminescu, Mihai (1978), *Opere*, vol. IV, Editura Minerva, București.
- Eminescu, Mihai (1982), *Opere*, vol. VI, Editura Minerva, București.
- Ibrăileanu, Garabet (1968), *Scriitori români și străini*, vol. I, Editura Pentru Literatură, București.
- Irimia, Dumitru (2008), "Direcții de semnificare ale semnului poetic aer în creația poetică eminesciană", *Revista de Știință și cultură*, nr. 9 - 10, an XVIII, pp. 53-62.
- Kakuzo, Okakura (1983), "Cartea ceaiului", in André Malraux *Itinerarii spirituale*, traducere de Modest Morariu, Editura Meridiane, București.
- Marino, Adrian (1976), *Opera lui Alexandru Macedonschi*, Editura Pentru Literatură, București.
- Papu, Edgar (1971), *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, București.

MODELUL GIDIAN SAU DESPRE AUTORUL LOIAL ȘI SUBCONȘTIENȚA LOGICĂ

Diana VRABIE,
Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

Le modèle gidien ou à propos de l'auteur loyal et la subconscience logique

Résumé *Le modèle gidien, de l'auteur loyal à ses personnages, a marqué un tournant décisif dans la narratologie moderne. Des auteurs perdus dans le monde de leurs personnages, des protagonistes qui ignorent l'auteur, des personnages qui se déplaçant d'un auteur à l'autre, sont quelques-unes des figures spectaculaires de metalepses nourris du modèle gidien. Sur sa piste, les auteurs proclament la loyauté par rapport aux ses personnages. D'ici à l'hypostase quand le personnage impose son destin contre la volonté de romancier, restait une seule étape, qui les postmodernes ont réalisé avec courage. Pour Matei Vișniec, le théâtre constitue une immense salle où les personnages deviennent juges de leur création.*

Mots clés *auteur, personnage, metalepse, postmoderne, transgression, la loyauté*

Abstract *André Gide's model of author faithful to his characters represents a turning point in modern narratology. Authors lost among their characters, heroes who ignore their author, characters who go from one author to another – these are just a few of the spectacular instances of metalepsis inspired from Gide's model. His followers, other authors will vow allegiance to*

their characters. Then, postmodern writers boldly formulated the context where the character imposes its own destiny against the author's will. To Matei Vișniec, the theatre becomes a huge hall where the character becomes the judge of its own creator.

Keywords *author, character, metalepsis, postmodern, transgression, loyalty*

*Îmi place ca într-o operă de artă să se afle un răspuns,
la scara personajelor, subiectul însuși al acelei opere.
Nimic nu o luminează mai bine și nu stabilește
mai sigur proporțiile ansamblului.*

*În unele tablouri ale lui Memling sau Quentin Metsys,
o mică oglindă convexă și întunecată reflectă, la rândul ei,
interiorul unde are loc scena pictată. În tabloul
Meninelor de Velasquez (dar puțin altfel) întâlnim
aceiași procedeu. Îl regăsim, în sfârșit, în literatură.
André Gide, Falsificatorii de bani*

Dacă metalepsa de autor tradițională, atribuia autorului o putere cvasidivină, de a intra în ficțiunea pe care doar o relatea, în naratologia modernă, metalepsa asumă toate practicile transgresive prin care povestirea de ficțiune poate să treacă propriile ei praguri, interne și externe: între actul narativ și povestirea pe care el o produce, între acestea și povestirile secundare pe care ea le înglobează ș. a. m. d. Personajele din romanul de factură balzaciană erau “citite” ca personaje doar de către narator, iar cititorul implicit trebuia să accepte pre-condiția că personajele sunt, în propriul lor univers, persoane, aidoma persoanelor din lumea reală. Cât privește naratorul, convenția realistă cerea ca el să fie “nevinovat” de întâmplările din lumea fictivă. El nu avea posibilitatea să comunice cu lumea personajelor altfel decât prin actul însuși al narării. Separați de acest hotar

MODELUL GIDIAN...

necruțător, naratorul și personajele se ignorau reciproc, în beneficiul menținerii iluziei realiste.

Criticul R. -M. Albérès, în *Istoria romanului modern* insistă în mod justificat asupra totalei schimbări în romanul modern a perspectivei auctoriale, din care vor decurge aproape toate particularitățile de structură ale prozei moderne.

Renunțând la prerogativele omniscienței, susține criticul, romancierul modern abandonează punctul de vedere al Creatorului, adoptându-l pe cel uman. Spre distincție de naratorul din proza tradițională, care își atribuia puteri de cunoaștere nelimitate, imposibile, cvasidivine, situându-se convențional deasupra cititorului, naratorul modern se recunoaște om de rând și, prin aceasta, coboară pe aceeași treaptă cu cititorul. În loc de a-l instrui, informa, călăuzi pe cititor, el nu face decât să-l invite la căutări comune. (Micu, 1992: 65)

Așadar, “punctul de vedere central, privilegiat, atotcuprinzător, demiurgic” al autorului tinde să fie înlocuit sau măcar concurat de o multitudine de puncte de vedere mărginite, firești, omenești. Într-un cuvânt, “dictatura” auctorială e înlăturată în favoarea “democrației” și a relativismului “caracteristice mentalității moderne”. (Martin, 1994: 7)

Mai mult decât atât, autorul secolului XX tinde la “absență”, manifestându-și astfel loialitatea față de personaje, libere acum să-și realizeze propriul destin. Diversele tendințe de obiectivare auctorială detectabile în proza secolului XX au fost interpretate ca o “dispariție a autorului”. Dar, deși “un autor poate până la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară”. (Booth, 1976: 9) Modificările complexe produse în structura romanului la începutul secolului XX se vor întâlni în această retragere a autorului, sub stindardul subconștienței logice. Paralel cu aparenta dispariție a autorului, are loc înlocuirea personajului dirijat, din romanul tradițional, cu personajul ascultat, adică personajul care își impune destinul său, împotriva voinței

romancierului. Din moment ce orice tentativă de cunoaștere a ființei umane este relativă, singura soluție ce îi rămâne unui romancier autentic este de “a-și asculta personajele”. Gide va realiza, în *Jurnalul falsificatorilor de bani*, un adevărat elogiu romancierului *loial*:

Adevăratul romancier își ascultă personajele și le privește acționând; el le aude vorbind încă înainte de a le cunoaște și numai după ceea ce le aude spunând înțelege puțin câte puțin ce anume reprezintă aceste personaje. (Gide, 2004: 29)

O astfel de audiere a personajului, aflat încă într-un stadiu nedesăvârșit, pe care Gide o numește subconștientă logică, constituie momentul unei mutații decisive în actul de creație a romanului. Așadar, romancierul omniscient dispăre și, în primul plan, se situează personajul, a cărui viziune nu mai este de ansamblu, ci strict limitată asupra propriilor sale meditații, reacții, mutații incomplet observate și ele, dar având girul autenticului. Modelul gidian va marca o cotitură decisivă în relația dintre personaj și creatorul său, cel din urmă depășindu-și vizibil limitele ontologice. El renunță la sfera îngustă a realului și începe să trăiască degajat în universul ficțiunilor sale, participând la evenimente imaginare și tratându-și cu maximă loialitate personajele inventate anterior de el însuși.

Autori “democrați”, pierduți prin lumea personajelor lor, protagoniști care își ignoră autorul, personaje care circulă dezinvolt de la un autor la altul, care intră în cărți, plonjează în tablouri sau evadează din acestea - iată doar câteva din figurile spectaculoase de metalepse nutrite din modelul gidian.

Deși proustian convins, Camil Petrescu se arată sedus și el de această strategie gidiană. Astfel, în locul autorului creditabil, care cunoaște în mod amănunțit tot, “în maniera unui șef de poliție care ar avea acces la fișierele Providenței” (Albères, 1968: 42),

MODELUL GIDIAN...

Camil Petrescu propune un autor, căruia îi schimbă radical atribuțiile clasice. Neavând atribuții demiurgice, el nu știe mai mult decât cititorul și relatează puține întâmplări. Cu *Patul lui Procust*, romancierul a căutat să găsească o soluție narativă inedită care să îi ofere șansa de a expune nu numai interioritatea povestitorului, ci și cea a altor personaje, respectând totuși principiul autenticității. Bun cunoscător al artei dramatice, scriitorul a dorit să evite monotonia narațiunii la persoana întâi, care riscă să îl plictisească pe cititor, recurgând la o serie de artificii specifice teatrului, printre care se numără și *dreptul la autoexpunere a fiecărui personaj ce intră în scenă*.

Proclamându-și loialitatea față de personaje, autorul își proclamă, după unii, moartea. Post-structuraliștii vor proclama dispariția autorului din text, mizând pe impersonalitatea scriiturii. Roland Barthes consideră moartea autorului drept o condiție *sine qua non* a vieții textului, propunând chiar înlocuirea noțiunii de *carte*, cu cea de *text*, înțeles ca proces impersonal de scriere din care autorul este absent. Susținând că intertextualitatea limbajului este unica sursă a sensului, Barthes definește textul drept o țesătură de citate, autorului revenindu-i doar postura umilă de copist etern. Singura putere a unui astfel de autor este de a combina scriituri anterioare, originalitatea fiind doar o chestiune de mixaj. Prin urmare, fiind demitizată, personalitatea artistului se va dizolva în gestul mecanic al reproducerii imaginilor-clîșeu, ceea ce constituie o trăsătură prin excelență a postmodernismului. Barthes va împinge contestația până la proclamarea definitivei morți a autorului, ca preț inevitabil pentru nașterea cititorului, ignorând însă faptul că și personajul nu este altceva decât *o funcție*. O ipoteză incitantă a riscului retragerii din text a autorului apare într-un pasaj din romanul lui Matei Vișniec, *Cafeneaua Pas-Parol*:

Complicata mașinărie, complicata instalație care transforma iluziile în realitate funcționa mai mult singură, măcina aer, spațiu, carne și

creier uman fără să dea socoteală nimănui, fără să țină cont de nici un sistem de valori. Secunda aceea de neatenție ori de nefastă curiozitate în care eu lăsasem mecanismul în voia lui echivala cu o catastrofa. Pentru că avalanșa nu mai putea fi oprită, ea devenise autonomă și se reproducea pe sine. (Vișniec, 1992: 17)

Un prim efect al acestei “dezmembrări” auctoriale ar fi atomizarea narațiunii, amplificată de dubla orientare a textului către *cotidian* și către *intertext*.

Pe urmele lui Gide și Pirandello, Matei Vișniec “dialoghează” imaginar cu opera și cu biografia unor scriitori și oameni de teatru celebri (precum Cehov, Cioran sau Meyerhold), parteneri ideali, aleși drept tovarăși de drum, în căutare de sensuri pierdute. Prin urmare, în piese ca *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* ori *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*, personajele coboară direct din literatură, cu psihologia și toate reflexele caracteristice, pentru a reînvia un moment, pe scena instituită *ad hoc* de către dramaturgul-regizor.

Redutabil susținător al criteriului estetic, Vișniec punctează un aspect foarte important pentru critica secolului XXI: arta nu poate fi criticată decât prin artă. Scriitorul și personajul său, cu alte cuvinte, creatorul și cel creat sunt puși față în față. Vișniec reia, astfel, într-o viziune proprie, mitul lui Pygmalion. Teatrul pe care îl imaginează este o sală imensă în care personajele devin judecătorii propriilor lor creatori. În stil postmodern, “inculpaților” Anton Pavlovici Cehov, Samuel Beckett, Mezerhold, Emil Cioran, Ionesco li se intentează un proces estetic.

Romancierul modern intră în dialog cu personajele pe care le creează, în fond, alter ego-uri de hârtie, conștiente în bună măsură de condiția lor textuală.

Ceea ce este straniu și bulversant în legătură cu autorul postmodern este că el/ea chiar și atunci când pare că știe că e doar o funcție, preferă

MODELUL GIDIAN...

să se comporte, chiar dacă sporadic, ca un subiect, ca o prezență.
(McHale, 2009: 48)

McHale insistă însă pe ideea constituirii unei *identități transmundane a autorului sau personajelor* care au un echivalent în realitate, entități narrative situate la limita dintre real și fictiv.

Postmoderniștii vor glisa ambiguu între timpul narării și timpul istoriei. Astfel, într-un text de Viorel Marineasa, naratorul pretinde că textul său e rezultatul observării în timp real a personajului Uica Ghiță, observare care întâmpină dificultăți tehnice:

din păcate nu putem vedea scrisoarea originală [...]; deși suntem aproape de umărul său, nu reușim să descifrăm decât vreo două-trei cuvinte: « înger întunec, ah! nu! ». (Marineasa, 1995: 52)

Există un anume tip de discurs al naratorilor care demolează iluzia realistă pe care tocmai au construit-o, ceea ce echivalează în ultimă instanță tot cu o transfigurare metalectică. În blocuri mari de text, efectul poate fi indus fie de practica metaficțională a jurnalului scriiturii, fie de punerea în paralel cu textul a propriei sale critici și/sau poetici. Pe spații mici, este suficient ca naratorul să vorbească despre “personaje” sau “instanțe naratoriale” pentru ca “efectul de real” să fie contrariat. Adrian Lustig își selectează eroii dintr-o garnitură de personaje în șomaj tehnic: “Cu rapidul de Timișoara călătoreau personaje care ar fi putut umple paginile a sute de schițe, zeci de nuvele și a câtorva romane de actualitate” pentru a identifica apoi “personajele care populează mini-romanul de față”. Naratorul testează apoi calitățile personajelor proaspăt angajate, observând, de pildă, că Flavia Vraca are “un nume de eroină de miniroman”. (Lustig, 1991: 12)

Întreținută cu bună știință, confuzia între personaje și naratori este amplificată de intervențiile autorului în text – când ca personaj ale cărui acțiuni sunt înregistrate și narate de o altă voce, când, ca narator omniscient sau chiar ca sine însuși: de fiecare dată însă, impactul eului cu o ipostază exterioară a sa pune în evidență echivocitatea identității: “eu însumi” este adeseori perceput și reprezentat ca multiplicitate. Acest proces de eroziune a frontierelor între autor, narator și personaj corespunde tendinței vizibile din arta și literatura postmodernă de a se contopi cu viața, cu realitatea aflată dincolo de rama tabloului sau de copertile cărții.

Bibliografie

- Albérès, R.-M. (1968), *Istoria romanului modern*, traducere de L. Dimov, Editura pentru Literatura Universală, București.
- Booth, Wayne Clayton (1976), *Retorica romanului*, Editura Univers, București.
- Gide, André (2004), *Falsificatorii de bani*, traducere de Mihai Murgu, prefață de Irina Mavrodin, Editura RAO, București.
- Lustig, Adrian (1991), *Drama femeii cu barbă sau legea timidității universale*, Editura Alex, București.
- Marineasa, Viorel (1995), *Dicasterial*, Editura Arhipelag, Târgu-Mureș.
- Martin, Mircea (1994), “Între ce și cum: punctul de vedere în roman”, în Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, Editura Univers, București.
- McHale, Brian (2009), *Ficțiunea postmodernă*, Editura Polirom, Iași.
- Micu, Dumitru (1992), *În căutarea autenticității*, vol. I, Editura Minerva, București.
- Vișniec, Matei (1992), *Cafeneua Pas-Parol*, Editura Fundației Culturale Române, București.

SAMUEL BECKETT ET SON MESSAGE UNIVERSEL

Valentina BIANCHI,
Université Spiru Haret, Bucarest

Samuel Beckett and his universal message

Abstract *In his seminal articles Le monde et le pantaloon and Peintres de l'empêchement, written in the 1940s about the art of brothers Abraham and Gerardus Van Velde, Samuel Beckett talks about painting and the crisis of representation. He concludes that, nowadays, the object is undressed and what is left to represent on stage blocks the very representation. This is the source of his characters' indeterminism, and their feeling of perpetual confinement; and this is the barrier that marring human condition. Is there a way out? The playwright's reply allows us to envisage the possibility of escaping this prison, and indeterminism, through a kind of avant-garde art about acceptance which, in the absence of the object, makes a new object visible.*

Keywords *barrier, undress, crisis of representation, hope, art, humanism*

Rezumat *În articolele sale programatice Le monde et le pantaloon și Peintres de l'empêchement, scrise în anii 1940 despre arta fraților Abraham și Gerardus Van Velde, Samuel Beckett vorbește despre pictură și mai ales despre criza de reprezentare și conchide că, în zilele noastre, obiectul se dezbracă, iar ceea ce rămâne de reprezentat pe scenă "împiedică reprezentarea". De aici, indeterminismul care marchează toate personajele, precum și sentimentul de încarcerare eternă. Această dezbrăcare a*

obiectului, această împiedicare pe care Beckett o constată și ne-o prezintă prin piesele și personajele sale, marchează profund condiția umană. Există vreo cale de scăpare? Răspunsul dramaturgului ne permite să vedem posibilitatea de a ieși din această închisoare și din indeterminism prin intermediul artei, o artă avangardistă, o artă despre acceptare care face vizibil, în absența raportului și a obiectului, un nou raport și un nou obiect.

Cuvinte cheie piedică, dezbrăcare, criza de reprezentare, speranță, artă, umanism

Comment dire le mal, l'impensable désordre du monde, la souffrance? "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas...", nous dit d'emblée la pièce beckettienne *Fin de partie*. (Beckett, 1978: 144) Le langage semble alors insuffisant: les mots, affirme Beckett, lorsqu'on veut leur faire dire autre chose que les mots, leur infliger un vrai travail de transbordement, s'aligneront toujours de façon à s'annuler réciproquement. Dans ces conditions, décrire le monde et la façon d'être au monde lui paraît quasi- impossible.

Les articles à valeur programmatique *Le monde et le pantalon* et *Peintres de l'empêchement* que Beckett a écrits dans les années 40 sur la peinture des frères Abraham et Gerardus van Velde²⁰ répondent à cette question d'une manière exemplaire. Beckett s'y réfère surtout à la crise de la représentation:

²⁰ L'article *Le monde et le pantalon*, paru dans *Cahiers d'art*, 1945-1946 et *Peintres de l'empêchement*, publié dans *Derrière le miroir*, 1948, ont été réunis dans le volume *Le monde et le pantalon*, Éditions de Minuit, Paris, 1988.

SAMUEL BECKETT...

Il semble absurde de parler, comme faisait Kandinsky, d'une peinture libérée de l'objet. Ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter. [...] Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade. (Beckett, 1988: 55-56)

Ce qui *empêche* de peindre c'est ce qui est peint. Et de même c'est représenté, sur la scène, ce qui *empêche* de représenter. Empêchement dont Beckett fait son théâtre.

Les personnages beckettien se trouvent donc sur la scène mais semblent ne pas avoir de rôle. Et ils constatent, le plus souvent, qu'il n'y a rien à faire. L'indéterminisme qui les caractérise semble également les figer dans une terrible attente: ils sont prisonniers d'un univers qui se refuse à leur emprise, ils sont enfermés. Dans *En attendant Godot*, ils font encore des gestes, s'écoutent parler ou pensent qu'il y aura peut-être un espoir de sortir de leur situation impossible. Mais, finalement, cet espoir n'est qu'un leurre, car ils ne pourront pas quitter l'espace scénique et à la fin ils s'immobilisent.

Le doute des personnages beckettien sur l'espace-temps en amène un autre, sur leur propre identité. Il s'agit, par conséquent, d'un double enfermement, à la fois intérieur et extérieur. Les multiples maladies dont ils souffrent en représentent autant d'effets: l'un ne peut s'asseoir, l'autre ne peut se tenir debout, l'un est aveugle, l'autre aphasique, un autre rampe, un autre est enserré dans un monticule et n'en peut plus sortir. À cela vient s'ajouter d'autres souffrances psychiques et d'ordre moral – peur, ennui, humiliation, conscience anticipative de l'aggravation de la souffrance, solitude, angoisse. Car Beckett ne regarde pas les relations d'incertitude comme un problème de pathologie individuelle, mais comme une limite spécifique de la configuration

du savoir, autrement dit, comme un phénomène de nature épistémologique.

Dans l'article *Le monde et le pantalon*, le dramaturge remarque à un moment donné que la peinture de Bram van Velde semble figée dans un vide lunaire. Ce qu'on voit sur la toile, c'est alors la chose seule "isolée par le peintre par le besoin de voir" (Beckett, 1988: 34), la chose immobile dans le vide, la chose visible, "l'objet pur". L'approche de son frère Geer semble être à l'opposé, toutefois elle complète celle de Bram: dans ces toiles,

tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse... On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millièème de seconde avant qu'elle ne se désagrège. (Beckett, 1988: 35)

Il n'est pas surprenant que ces deux approches complémentaires attribuées aux frères van Velde se retrouvent réunies dans la synthèse syncrétique du langage scénique beckettien: son personnage, tantôt figé dans le vide, tantôt aspiré par l'indéterminisme spatio-temporel, semble en être l'incarnation sur la scène. Libre donc de tout faire, sauf de s'en aller, le personnage beckettien se trouve, donc, irrémédiablement là.

Enfermés, ils le sont tous, les personnages beckettien, et dans un espace de plus en plus contraignant. Mais ils ne sont pas encore totalement disparus. Ils ne sont qu'absents, car ils ne cessent pas de répéter, comme les personnages de *Fin de partie*, par exemple, que tout s'est fait sans eux. Ce qu'ils ont en commun c'est aussi cette présence qui les caractérise tous, une présence de plus en plus mourante, agonisante. Des voix jaillissent alors de ces multiples espaces qui les enserrant: berceuses, jarres, monticules, une simple chambre parfois, voire leurs propres corps. Ces voix, de plus en plus faibles, racontent toutes quelque chose, s'écoutent

encore parler, et ensuite reprennent les mêmes mots, à l'infini. Elles sont intarissables.

Elles parlent pour combler le vide, pour se sentir exister et s'inventer une existence, elle aussi presque insaisissable, se trouvant aux bords extrêmes de la présence. Le personnage ne pourra non plus sortir de ces mots qui traversent: "Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close". (Beckett, 1978: 215) Et Beckett de le dire à nouveau, explicitement cette fois dans une lettre adressée à l'un de ses acteurs, où il lui conseille de devenir son personnage (il s'agit de Krapp de *La Dernière bande*) en termes d'incarcération: "Une incarcération en soi-même. Il échappera finalement au piège de l'autre, mais pour tomber dans le piège de son moi". (*Ibidem*)

Comment se justifie la présence de cette vision de l'enfermement dans toute l'œuvre théâtrale de Beckett, et à tous les niveaux? Si l'objet se dérobe, cette dérobade prendra, selon le dramaturge, l'une ou l'autre de deux formes, mises en œuvre par les frères van Velde: l'un, (Geer) affirmera: "Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est". (Beckett, 1988: 37) Et l'autre (Bram): "Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis". (*Ibidem*: 38) Cette double dérobade est-elle un dilemme proposé à l'artiste, ou bien, au sens plus large, à la condition humaine?

La clé de l'échafaudage beckettien réside dans l'identification de ces deux interrogations; comme le dira plus loin Beckett dans le même article, la préoccupation ultime de l'artiste n'est pas l'œuvre d'art, mais, premièrement, l'homme: "C'est qu'au fond la peinture ne les intéresse pas. Ce qui les intéresse, c'est la condition humaine". (*Ibidem*) Voilà donc l'homme, nous dit Beckett, condamné à sa condition d'être là, contraint à subir l'existence comme un processus en cours de réalisation. Mais il n'y a plus de repères fixes dans ce monde qui glisse et se dérobe. Car, comme le montre toujours Beckett à propos de la peinture de Bram

van Velde, nous avons à faire à un objet infiniment plus complexe, autrement dit moins à un objet qu'à un processus. Pour pouvoir le représenter, Bram l'immobilise. Inversement, c'est en décrivant les conditions du dehors et en montrant par conséquent "le macrocosme secoué par les frissons du temps" que Geer se réalise, qu'il réalise *l'homme*, ajoute Beckett, toujours dans *Le monde et le pantalon*. Nous sommes ce que nous sommes, c'est la conclusion de l'écrivain, et le monde est ce qu'il est.

Il existe également une forme limite d'enfermement chez Beckett. C'est ce qui semble nous montrer *Le Dépeupleur*, un des textes beckettien non dramatiques adapté ultérieurement pour la scène. Dans un cylindre en caoutchouc l'on voit des personnages emprisonnés à jamais, sans aucune issue possible. Pourtant il doit y avoir une sortie quelque part, puisque quelqu'un en parle, et nous parle, justement de ce cylindre. Ce qui revient à dire que ce monde totalement clos n'est pas entièrement vrai, puisqu'il y a quelqu'un qui semble le connaître et qui est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ce cylindre? Toujours est-il que l'image du cylindre est là, monde clos et sans espoir; Beckett la montre sur la scène. Existe-t-il des solutions possibles afin d'y échapper? Le dramaturge ne donne pas de réponse quant à la condition humaine, mais nous permet d'envisager la possibilité de sortir de l'incarcération par l'intermède de l'art, comme le montre une de ses rares interviews accordée à Pierre Mélése:

Trouver une forme qui accommode le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste. Ce n'est pas un gâchis qu'on puisse comprendre! [...] Ce que je dis ne signifie pas qu'il n'aura désormais pas de forme en art. Cela signifie seulement qu'il y aura une forme nouvelle et que cette forme sera d'un genre qu'elle admette le désordre et n'essaye pas de dire que le désordre est au fond autre chose. La forme et le désordre demeurent séparés, celui-ci ne se réduit pas à celle-là. (Jacquart, 1990: 135-146)

À partir de ce moment, affirme-t-il ensuite dans l'article *Le monde et le pantalon*, il reste trois chemins que la peinture (l'art) peut prendre: celui du retour "à la vieille naïveté"; le second qui n'est plus un chemin, mais une dernière tentative d'explorer un terrain déjà conquis. Et finalement le chemin "en avant" d'une peinture *d'acceptation*, qui entrevoit dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit, ajoute-t-il, toujours dans Le monde et le pantalon. (Beckett, 1988: 31)

Esprit éclairé par des lueurs d'optimisme.

Bibliographie

- Artaud, Antonin (1966), *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris.
- Beckett, Samuel (1995), *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris.
- Beckett, Samuel (1978), *Fin de partie*, Éditions de Minuit, Paris.
- Beckett, Samuel (1970), *Le Dépeupleur*, Éditions de Minuit, Paris.
- Beckett, Samuel (1988), *Le monde et le pantalon*, Éditions de Minuit, Paris.
- Jacquart, Emmanuel (1990), *L'Ancien et le Nouveau in Beckett*, nr. hors série de la *Revue d'Esthétique*, Édition Place, Paris.

FIGURE DU DOUBLE. UN EXEMPLE QUÉBÉCOIS

Cristina ROBU,
L'Institut de Philologie,
L'Académie des Sciences de Moldavie

The Double. An Example from Quebec literature

Abstract *The double is part of the themes used by literary fiction in order to emphasize the dual nature of both the human being and the universe, exploring the complex inner world of the character and his relation with the other. The relationship between I and other is part of the choices made by the authors so their characters take different attitudes towards the double. The connection between I and you is of particular interest to us in the context of Quebec literature because it is part of the territories which are most affected by cultural diversity. In this article, we would like to present a novel by Monique LaRue Les faux fuyants (1982). It operates with a special type of double: entwining. By analyzing twins as a classic double type, we would like to point out the poetic means used by the author to present this kind of duality.*

Keywords *double, fictional character, Quebec literature, literary fiction, Monique LaRue*

Rezumat *Tema dublului în ficțiunea literară se caracterizează prin sublinierea caracterului dual al ființei, prin explorarea lumii interioare a personajului și relația sa cu celălalt. Relația dintre eu și celălalt este alegerea autorilor, personajele lor având atitudini diferite față de dublul lor. Această legătură dintre eu și*

FIGURE DU DOUBLE...

celălalt interesează aici în cazul literaturii quebecoaze, Quebec făcând parte din teritoriile implicate în fenomenul de amestec al culturilor. În acest articol, vom prezenta romanul *Les faux fuyants* (1982) de Monique. Acest roman reprezintă o ilustrare aparte a temei dublului: gemelitatea. Analizând gemenii ca tip clasic al dublului, vom încerca să punem în valoare mijloacele poetice folosite de autor pentru a prezenta acest gen de dualitate.

Cuvinte cheie personaj dublu, literatură quebecoază, ficțiune literară, Monique LaRue

Le double fait partie des thèmes de la fiction littéraire qui, en soulignant le caractère dual de l'être, explorent la complexité du monde intérieur du personnage ainsi que sa relation avec "l'autre". C'est au cas par cas, en fonction des choix des auteurs, que les personnages prennent attitude par rapport à cet autre: tantôt il est le bien aimé, tantôt l'ennemi craint. Ce lien entre le "je" et "l'autre" nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de la littérature québécoise, le Québec faisant partie des territoires particulièrement touchés par le métissage des cultures.

Dans son article "Figures du double dans *e* de Daniel Danis", Marie-Aude Hemmerlé parle du rôle du double dans la dramaturgie, rôle que l'on retrouve tout autant dans les écrits romanesques:

Le dédoublement s'avère un artifice visant à mettre en évidence les déchirements du personnage, ainsi que la dualité découlant de l'irréductibilité de l'un à l'autre: deux personnes ne pouvant être une seule et même personne. (Hemmerlé, 2009: 175)

C'est précisément cette rupture de deux êtres qui n'en font plus un, à la manière décrite par Platon dans *Le Banquet*, qui nous intéresse. Dans bien des cas, le personnage principal est le

générateur conscient ou inconscient de cette scission. C'est dans son imaginaire qu'est né le double (Voir les personnages de Fiodor Dostoïevski, de Chuck Palahniuk, d'E. A. Poe, etc.). Dans d'autres cas, le double est extérieur, c'est une "vraie" personne qui est en opposition au personnage principal.

Dans l'un de nos articles précédents, "Le personnage « double » dans la fiction littéraire québécoise"²¹, nous avons présenté trois romans (Michel Lefèbvre - *Le Double et Son Notaire*, Nicolas Gilbert - *La fille de l'imprimeur est triste* et Nadine Mackenzie - *Le Sosie De Nijinsky*) présentant trois types distincts de doubles, selon la typologie de Carl F. Keppler²²: le poursuivant, le "soi-même" dans le temps, et la vision d'horreur. Ces trois romans nous ont permis de nous familiariser avec des doubles classiques nommés *doppelgänger*.

Dans le présent article nous présentons un autre roman, celui de Monique LaRue - *Les faux fuyants* (1982) qui exploite un quatrième type de double: *le jumeau*. Tout en analysant la gémellité comme forme classique du double, nous souhaitons mettre l'accent sur les moyens poétiques employés par l'auteur pour présenter cette dualité car, comme l'indique Hemmerlé, "[Le double] est présent à tous les niveaux de lecture, qu'il s'agisse du fond ou de la forme". (Hemmerlé, 2009: 175)

La grande majorité des études littéraires du XXème qui ont comme sujet le double privilégient l'aspect psychologique et, pour cela, font appel aux théories de Freud et Jung. C'est justement en s'appuyant sur les théories de Carl Gustav Jung que Carl

²¹ Cristina Robu, "Le personnage «double» dans la fiction littéraire québécoise" (à paraître dans *Francoplyphonie*, nr. 2, 2013).

²² Dans *Literature of the second self* (Tucson, University of Arizona Press, 1972) Carl F. Keppler présente sept statuts possibles du double: le jumeau, le poursuivant, le tentateur, la vision d'horreur, le sauveur, le bien-aimé, le "soi-même" dans le temps.

FIGURE DU DOUBLE...

F. Keppler décrit le double comme une partie évincée ou reniée de la personnalité, d'où l'aspect par défaut antagonique du double. D'autres théories de Freud et Jung sont tout aussi applicables à l'étude du double, celles des complexes d'Œdipe et Électre, la théorie du surmoi, les pulsions et le refoulement, *etc.*

C'est en nous appuyant sur cette base théorique et sur les délimitations présentées que nous avons analysé quatre des personnages du roman de Monique LaRue, *Les faux fuyants*. Les protagonistes du roman sont chacun d'entre eux le double de l'autre, son sosie déformé, livré à lui-même, abandonné ou fuyant.

La thématique principale du roman est, comme l'indique son nom, la fuite: fuite de soi-même, fuite de sa famille, fuite de la société. Dans cette dérive, les personnages de cette famille s'éloignent, chacun à son tour et à sa manière, du réel. Les noms donnés aux chapitres parlent justement de cet éloignement, par exemple "Quand du réel l'ombre, fugitive", (LaRue, 1982: 189), "Un retour du réel" (*Ibidem*: 111) ou "À l'autre bout de la fuite". (*Ibidem*: 57) Ce roman est, tout bien considéré, le récit d'une famille extrêmement bouleversée dont les membres, éparpillés tour à tour, cherchent non pas des retrouvailles mais, plutôt, l'absolution.

Les personnages sont poussés par des désirs contradictoires, des forces antithétiques les font partir les uns loin des autres mais, après coup, ce sont ces mêmes forces qui les entraînent dans de longues quêtes de leurs proches. L'histoire du double ici est évasive. Chacun des quatre personnages est le double des autres, par son comportement, ses actions et sa fuite. "Ils avaient tous le même trajet à accomplir. Mais était-ce bien le même?" (*Ibidem*: 120) se demande le narrateur omniscient sur les quatre personnages; Klaus, le jumeau qui fuit la maturité avec toutes ses composantes: la sexualité, la responsabilité, l'attachement; Élodie, sa sœur débile; Maurice, le père homosexuel, et Zella la mère alcoolique.

La mère et le père, les fondements d'un cocon familial qui est présenté tout le long du roman comme n'ayant jamais été qu'une épave, sont chacun le double de l'autre par leur haine et leur désespoir commun. Ils ne s'aiment pas, ils ne veulent pas être ensemble, c'est comme si cette union avait eu comme but inconscient la transmission du malheur aux enfants.

Maurice, ayant un grand doute sur la paternité de ses enfants, est violent avec sa femme et, après la naissance des jumeaux, il la quitte en niant tout lien avec cette famille. L'image du père qui abandonne ses enfants atteint ici son comble et c'est ici qu'émerge le complexe d'Œdipe – Klaus écrit une lettre quasi-menaçante à son père et cherche à retrouver sa mère. Dans cette recherche, il retrouve le médecin qui a soigné Zella mais celle-ci refuse de l'aider en affirmant que cela n'a aucun sens: "[...] votre mère ne pouvait pas être votre mère". "Qu'attendez-vous de moi? Que je vous donne une mère? Impossible. Vous ne l'avez jamais eue. Comment peut-on avoir quelqu'un, de toute façon?" (*Ibidem*: 83)

Zella est une mère complètement dépassée par la naissance de ses jumeaux, par l'abandon de son mari et par la dépendance à l'alcool. Elle fuit aux États-Unis, dans un centre de désintoxication, où elle se livre à ses propres angoisses. Quand elle apprend dans un journal que ses deux enfants ont fui la maison de sa mère, elle décide de revenir à Montréal pour les retrouver. Le départ de Zella vers le Canada s'entrecroise dans le livre avec le départ de Maurice vers la France – leurs actions, leurs craintes mais aussi leurs attentes sont décrites en parallèle, pour souligner leurs ressemblances mais aussi leurs différences: pour créer l'effet du double.

Tout au long du livre, la maternité de Zella est décrite comme une erreur qui est accentuée par les histoires épouvantables qui sont racontées, par exemple:

FIGURE DU DOUBLE...

Elle avait connu, à Seattle, une femme qui comme elle avait engendré des jumeaux, mais dès le troisième mois de gestation le survivant avait tué son double dans le ventre, et cette femme avait porté six mois de temps un fœtus mort et un fœtus vivant qui bougeait, et dans le psychodrame c'est ça qu'elle avait crié, à tout le monde, cette folle, le chiffre deux, disait-elle, est une malédiction. De deux, l'un tuera-t-il toujours l'autre? (Ibidem: 75)

Cette question de la concurrence entre les jumeaux, à la manière de Caïn et Abel, ne se pose pas ici. C'est, au début, une relation de complémentarité, de fraternité enfantine qui se transforme au fur et à mesure en une fuite commune et, vers la fin, une séparation douloureuse, du moins pour Klaus:

Élodie-Mérodie ma jumelle décarpillée n'est plus à moi comme moi. Ne me ressemble plus maintenant qu'une goutte d'eau à une autre. Je m'habitue. Je ne m'habitue pas. Je ne crie pas, je n'en parle pas, même si je sais maintenant que ma sœur [...] Et puis après! (Ibidem: 41)

Dans ce passage, il est facile d'entrevoir le dédoublement de la parole de Klaus en tant que narrateur. C'est comme s'il y avait un schisme dans sa conscience et un Klaus qui prétend s'habituer au fait que sa sœur n'est plus comme lui alors qu'un autre Klaus admet ne pas s'y habituer mais ne pas en parler.

Ces enfants, Klaus et Élodie, sont deux êtres abandonnés – “du moment qu'on est sortis Élodie et moi du ventre saignant de notre maison Usher”. (Ibidem: 169) – qui fuient la réalité en quittant la maison de leur grand-mère. Ils sont chacun le double de l'autre par leurs différences: Élodie est muette, vulnérable et devient en fin de roman mère alors que Klaus, le narrateur d'une grande partie du roman, est à la dérive, en proie à l'abus d'alcool (une copie des vices de sa mère) et complètement asexué.

Ce couple de jumeaux est uni par le séjour dans le ventre d'une mère déserteuse et par l'absence quasi-totale d'autorité

parentale tout le long de leur vie. Ils deviennent soudés par un état d'asthénie continue. Parmi les choses qui les unissent il y a aussi le vice, surtout l'alcool, qui permet à Klaus de décrire sa sœur chaleureusement comme suit: "ma sœur, mon inverse, mon goulot, mon entonnoir [...]". (*Ibidem*: 16) Tout en réalisant avec clarté le caractère dangereux de ces dépendances et de cette vie de débauche, il n'intervient pas quand sa sœur est utilisée par le groupe d'hommes chez qui ils habitent. Cette distance prise par Klaus par rapport à sa sœur dénote un certain désir de laisser l'autre en proie à son propre sort, à ses propres choix, même en étant conscient que ce ne sont pas les bonnes décisions.

L'apparement aux personnages des contes n'est pas un hasard. Le texte les associe d'ailleurs à plusieurs reprises au Petit Poucet, (*Ibidem*: 22, 184) à Hansel et Gretel ou encore à Blanche-Neige. Ils sont représentés à l'opposé des frères qui, perdus dans la sombre forêt de la vie, retrouvent le chemin vers la maison. Le discours de Klaus qui refuse obstinément de vieillir est d'ailleurs très révélateur. En parlant de sa sœur et de lui, il passe du langage adulte aux pleurs du nourrisson

[...] et moi les larmes me sont grimpées aux yeux pour elle. Pour moi aussi, moi, moi. Car qu'est-ce que je deviendrais dans tout ça MOI, moi-moi, moa, mouah, mohawk, moawmoaw mouah. (*Ibidem*: 128)

Cette métamorphose langagière est assez représentative de l'état de rejet de l'âge adulte.

Ce refus d'affronter la vie, cette panique sont dus non seulement aux événements passés mais aussi à l'inévitable répétition des choses, au concept nietzschéen de l'éternel retour. "Élodie aura déjà été traversée par son enfant. [...] Tout continue, tout recommence. Ça n'arrête jamais de revenir au rivage, les vagues." (*Ibidem*: 179) Les situations se répètent pour la fille comme pour la mère de la même façon que le fils fuit la sexualité tout comme son

FIGURE DU DOUBLE...

père fuit son épouse. Ils vivent tous dans une dépendance dont ils souhaitent s'échapper, ils souhaitent éviter leurs destins sans savoir qu'ils prennent les mêmes routes.

Les personnages du roman de Monique LaRue sont des exemples d'individus confus, à la dérive, en discordance les uns avec les autres, ayant des identités mutilées, copiées sur leurs proches malheureux. Ce ne sont pas des cas classiques de *doppelgänger*. Les auteurs de l'ouvrage *Visages du double: un thème littéraire*, Paolo Tortonese et Pierre Jourde expliquent que

*pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de différences*²³. (Tortonese et Jourde, 1996: 5)

Or ici les personnages sont des jumeaux, des conjoints, ils sont une famille avec tous les liens qui les unissent et les séparent, simultanément. Ce ne sont pas des êtres issus d'un imaginaire trop riche (comme c'est le cas dans la littérature fantastique) et ce ne sont pas des étrangers qui trouvent des ressemblances excessives. Ce sont des personnages unis par un parcours similaire et dont les vies se ressemblent, s'influencent les unes les autres et finissent par s'entraider sur ce chemin de la destruction.

La dualité est présente à tous les niveaux: dans la narration, dans le langage des personnages, dans les quêtes identitaires, *etc.* Dans cet ordre d'idées, nous pouvons conclure que le double est dans le roman *Les faux fuyants* de Monique LaRue un mode de vie pour les personnages mais aussi un outil utilisé par l'auteur pour représenter les mondes et les parcours des protagonistes. La duplicité est ici un stratagème pour illustrer la fuite, l'immersion dans la peur et l'ennui, l'exclusion et la quête incessante de l'autre.

²³ "Identité" est ici synonyme de "ressemblance".

Bibliographie

- Dostoïevski, Fiodor (1998), *Le Double. Poème pétersbourgeois*, collection Babel, Éditions Actes Sud, Arles.
- Freud, Sigmund (1968), *Au-delà du principe de plaisir*, traduction de S. Jankélévitch, Éditions Payot, Paris.
- Gilbert, Nicolas (2011), *La fille de l'imprimeur est triste*, Éditions Leméac, Montréal.
- Hemmerlé, Marie-Aude (2009), "Figures du double dans *e* de Daniel Danis", *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, nr. 45, pp. 175-187.
- Jourde, Pierre (1996), *Visages du Double: un thème littéraire*, Éditions Nathan, Paris.
- Jung, Carl (1959), *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, translated by R.F.C. Hull and published for Bollingen Series XX, vol. IX, part II, Édition Pantheon Books, New York.
- Keppler, Carl F. (1972), *Literature of the second self*, University of Arizona Press, Tucson.
- LaRue, Monique (1982), *Les faux fuyants*, Éditions Québec Amérique, Montréal.
- Lefebvre, Michel (2010), *Le Double et Son Notaire*, Éditions Les Herbes Rouges, Montréal.
- MacKenzie, Nadine (1990), *La sosie de Nijinsky*, Éditions des Plaines, Saint-Boniface, Manitoba.
- Nietzsche, Friedrich (2003), *Fragments posthumes sur l'éternel retour: [1880-1888]*, Éditions Allia, Paris.
- Palahniuk, Chuck (2002), *Fight club*, Éditions Gallimard, Paris.

BELOVED: PASSING ON THE STORY

Oana COGEANU,
Hankuk University of Foreign Studies, Republic of Korea²⁴

Beloved: Comment raconter une histoire

Résumé

Le roman Beloved de l'écrivain afro-américain Toni Morrison est arrivé sur la liste des best-sellers réalisée par The New York Times la semaine de sa publication, a apporté à l'auteur le Prix Pulitzer et, en même temps, a contribué à l'attribution du Prix Nobel pour la Littérature en 1993 (la première fois pour un écrivain afro-américain). La critique littéraire a parlé de Beloved comme livre qui devrait exister. Cet article propose une lecture du roman de Toni Morrison basée sur la manière de raconter l'histoire, c'est-à-dire les techniques et les effets de cette histoire au niveau des faits racontés et des faits de la narration. L'article met en évidence la nature communautaire et la fonction existentielle de Beloved et montre que ce roman fantastique, qui combine des événements vraisemblables avec des expériences surnaturelles, annule les frontières entre l'histoire, le folklore et la fiction.

Mots clés

Toni Morrison, Beloved, afro-américain, histoire, oralité, fantastique

Rezumat

Romanul Beloved al scriitoarei afro-americană Toni Morrison a ajuns pe lista bestseller-urilor alcătuită de cotidianul The New York Times în săptămâna publicării, i-a adus autoarei un

²⁴ This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2014.

Premiu Pulitzer și a contribuit la primirea de către aceasta, în premieră pentru o scriitoare de culoare, a Premiului Nobel pentru Literatură în 1993. Criticii au descris Beloved ca pe o carte care trebuia să existe. Acest articol propune o lectură a romanului lui Toni Morrison cu axare pe modul în care se spune povestea, adică pe tehnicile și efectele povestirii la nivelul faptelor narate și al faptelor narațiunii. Articolul evidențiază natura comunitară și funcția existențială a povestirii în Beloved și arată că acest roman de tip fantastic care îmbină evenimente verosimile și experiențe supranaturale anulează granițele dintre istorie, folclor și ficțiune.

Cuvinte cheie Toni Morrison, Beloved, afro-american, povestire, oralitate, fantastic

Playing in the dark

“Where was this book that we’ve always needed?” critic John Leonard asked on the publication of Toni Morrison’s 1987 novel *Beloved*, adding: “Without *Beloved*, our imagination of America has a heart-sized hole in it big enough to die from”. (McKay, 1999: 11) When she published *Beloved*, Morrison was already enjoying international fame, being considered one of the leading contemporary American novelists and cultural critics. *Beloved*, however, made it to the New York Times Bestseller List in the week of its publication, won its author a Pulitzer Prize, and contributed to her being awarded the Nobel Prize for Literature in 1993. In short, it appeared as a book that just had to exist. While it is arguable whether *Beloved* represents America’s (black) heart, the novel certainly re-presents a significant part of its history: it is the first part of Morrison’s trilogy also including *Jazz* (1992) and *Paradise* (1998) dealing with black life in America.

One of Toni Morrison’s central concerns in her novels and critical works is with writing as a black female artist. Racial and

BELOVED: PASSING ON THE STORY

gender identities permeate literature and culture or, in Morrison's own words, "there is culture and both gender and race inform and are informed by it". (Morrison, 1993: 31) As a result, Morrison deals extensively with how identities are constructed through language and literature; her critical project in works such as *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature* (1989) or *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) is to explore how literary blackness defines and influences literary whiteness. This critical awareness of race issues in literature made Morrison question her own literary representations of blackness as compared to those of other black artists who did not specifically adhere to "principles of Black art"; the question for her was not legitimacy or the "correctness" of a point of view, but "the difference between my point of view and theirs":

Nothing would be more hateful to me than a monolithic prescription for what Black literature is or ought to be. I simply wanted to write literature that was irrevocably, indisputably Black, not because its characters were, or because I was, but because it took as its creative task and sought as its credentials those recognized and verifiable principles of Black art. (Ibidem: 45)

As a consequence of her assumed position as a black artist, Toni Morrison participates in and also theorizes the black aesthetic of remembering. Despite the dangers of remembering the past of the race, African-American writers have based a large part of their art on racial history and the remembrance thereof. As Morrison claims, "If we don't keep in touch with the ancestor we are, in fact, lost". (Ibidem: 37) Keeping in touch with the ancestor, she explains, is the work of reconstructive memory:

Memory (the deliberate act of remembering) is a form of willed creation. It is not an effort to find out the way it really was – that is

research. The point is to dwell on the way it appeared and why it appeared in that particular way. (Ibidem)

A resulting concern with the ideology of transmission is part of the overall trajectory of Morrison's literary and scholarly project. Eventually, her work, as the writer declares, must "bear witness and identify that which is useful from the past and that which ought to be discarded". (*Ibidem*: 38)

It is in this context that the author declares her wish to invoke in *Beloved* all those people who are "unburied, or at least unceremoniously buried" and go about "properly, artistically, burying them". (*Ibidem*: 39) However, the purpose of this burial, it appears, is to bring them back into living life. This tension between needing to bury the past and needing to revive it, between a necessary remembering and an equally necessary forgetting, exists in both the author, and her narrative. Because of this tension, the writer thought that *Beloved*

has got to be the least read of all the books I'd written because it is about something the characters don't want to remember, I don't want to remember, black people don't want to remember, white people don't want to remember. (Ibidem)

Toni Morrison has asserted on more than one occasion that she writes from a double perspective of accusation and hope, of criticizing the past and caring for the future. She claims that this double perspective is the perspective of a "Black woman writer", that is, "one who looks at things in an unforgiving/loving way, writing to repossess, re-name, re-own". (*Ibidem*: 45) In the case of *Beloved*, this perspective is described as "the glare of an outside thing that embraces while it accuses." It is on this dual perspective that she grounds the distinction between black men's writing and black women's writing:

What I found so lacking in most black writing by men that seems to be present in a lot of black women's writing is a sense of joy, in addition to oppression and being women or black or whatever. (Ibidem)

When Morrison "writes to repossess" through this dual perspective, writing is also an act of historical recovery: "Roots are less a matter of geography than sense of shared history; less to do with place, than with inner space". (*Ibidem*: 45) Each act of writing a novel is thus an act of discovering a relationship to collective memory; and memory is an instrument of both torture and survival. In *Beloved*, this realization is expressed by Baby Suggs, who knows that "death was anything but forgetfulness", and by Amy Denver, who assisted in the birth of Sethe's daughter: "Anything dead coming back to life hurts". (*Ibidem*: 35)

Telling the story of *Beloved*

While the plot of the book is a puzzle of multiple, non-chronological narrations, the story can be retrieved as follows: set in 1873, about a decade after the Emancipation Proclamation ended slavery, *Beloved* is a narrative about a former slave, Sethe, who had escaped from Sweet Home (!) plantation in Kentucky, to Ohio eighteen years earlier. She sent her three babies ahead of her, one yet unnamed girl and two little boys. On the way she gave birth to another daughter, Denver. Tracked to her new home by her former owner, Sethe reacted by cutting the throat of her "crawling-already" elder daughter and would have done the same with the other children had she not been stopped. As punishment, Sethe served a jail sentence for "destruction of property".

The narrative opens with a description of the house the family now occupies as being haunted by the ghost of the dead baby, *Beloved* (the name Sethe had inscribed on its grave). Unresigned to the angry spirit of the baby and afraid of their

mother, the two boys leave the house as soon as they can take care of themselves, whereas Sethe and Denver accept the ghost and the disruptions it causes. Things change when Paul D, another former slave from Sweet Home, arrives; he rids the house of the ghost and becomes Sethe's lover. Soon after, an unknown young woman, who calls herself Beloved and is about the age the baby would have been, appears out of nowhere and gradually becomes a powerful force in the house. She forces Paul D out, first from the house and then from Sethe's life. Meanwhile, Sethe, the target of Beloved's attention, is enthralled by the intruder, whom she believes to be the child she had murdered. As a result, Sethe suffers physical and psychological deterioration until Denver, afraid for her mother's life, seeks help from the community. Under the collective force of the women who respond to the call, Beloved disappears, and the story concludes with Paul D's return to a recovering Sethe.

Morrison explained that the idea of *Beloved* was inspired by "two or three little fragments of stories" (*Ibidem*: 39) heard from different places. The central one, which the author found in a newspaper clipping while researching for *The Black Book* (1974), was the story of Margaret Garner, a slave who in January 1956 escaped from her owner in Kentucky, crossed the Ohio River, and attempted to find refuge in Cincinnati. According to the contemporary reporter, when the pursuing officers surrounded the house where she, her husband Robert, and their four children were harbored, Margaret Garner,

seeing that their hopes of freedom were vain, seized a butcher knife that lay on the table, and with one stroke cut the throat of her little daughter, whom she probably loved the best. She then attempted to take the life of the other children and to kill herself, but she was overpowered and hampered before she could complete her desperate work. (Coffin, 1999: 39)

The writer confessed of having dismissed the story at the time, but the case of Margaret Garner stayed with her representing, unclearly though, something about feminine selflessness; it was to become the historical analogue of the plot of *Beloved* and the basis for Morrison's critical assessment of black femininity in the novel. Writing Garner's story into Sethe's made the author eventually realize that "the best thing that is in us (women, my note) is also the thing that makes us sabotage ourselves". (Morrison, 1987: 39)

One place to begin tracing Morrison's telling of the story of Margaret Garner is the topos of infanticide. One of the recurrent tropes of the African-American novel of slavery is the possible response to an institution which renders meaningless the mother-child relationship. (Christian, 1985: 81) Morrison's most in-depth introspection into the story of black motherhood may lie in establishing a context for Sethe's infanticide. Sethe's process of healing occurs when she acknowledges her act, while recognizing the reason for it within a framework larger than that of individual resolve. Sethe's own mother had killed all the children fathered by the whites who raped her. As Sethe's grandmother tells Sethe, "She threw them all away but you". Another person helping Sethe come to terms with her deed is Ella, who, it is suggested, has also committed infanticide. The circumstances may be different as the children those women threw away were violations of their very beings, while the child Sethe killed was a "beloved" part of herself, but it is the mechanism of slavery that triggers both types of infanticide. By placing such a frame around Sethe's story, Morrison insists on the impossibility of judgment. She does not justify Sethe's action but does suggest the wrongness of assuming in such cases a trans-historical ethic outside a particular historical enactment; for that, the author constructs "two daughterly presences in the novel to help Sethe remember and forget her

history and who embody the dual perspective of critique and rejoicing". (Morrison, 1987: 47)

Sethe killed her daughter Beloved, according to the ex-slave Stamp Paid, because she "was trying to outhurt the hurters"; "she love those children", nevertheless. (*Ibidem*: 204) Loving like a slave, according to Paul D, meant loving small, cautiously, so that one could not become hurt by whatever s/he loved. Paul D's advice was to "love just a little bit" so that when the slave owners took whatever/whoever the slave loved, then "maybe you'd have a little love left for the next one". (*Ibidem*: 45) Another ex-slave, Ella, who considered "love a serious disability", (*Ibidem*: 256) lived by the simpler principle "Don't love nothing". (*Ibidem*: 92) Thus, when Paul D learns of Sethe's infanticide, he tells her that her love is "too thick". (*Ibidem*: 164) Though Paul D lives by the philosophy of loving small, he does nevertheless equate love with freedom – like Sethe: "He knew exactly what she meant: to get to a place where you could love anything you chose – not to need permission for desire – well now, that was freedom". (*Ibidem*: 162)

Morrison's novel make impossible a clear-cut distinction between history, folklore and literature, being characterized by folkloric "saturation". (Harris, 1991: 7) As Trudier Harris suggests, this saturation results from Morrison's use of traditional folkloristic forms and in the creation of other forms that closely resemble the original ones. In her works, Morrison replicates the dynamic of folk communities by showing how people interact with each other to shape tales, legends, rumors, beliefs and thus illustrating folklore in process. Instead of simply quoting items of folklore, she simulates the ethos of folk communities. Though Morrison draws upon and replicates folk traditions in numerous ways, her primary technique in treating folklore is considered to be reversal (Harris, 1991: 11-12), whereby forms are inverted, changed or parodied (*Ibidem*: 8) so that outcomes fall short of expectations. *Beloved* reverses/undermines one's expectations of what ghost

BELOVED: PASSING ON THE STORY

stories should be like, as well as any beliefs one might have about ghosts, the returning of the dead, and demons. In that process, Morrison also blurs the lines of demarcation between history and fiction, folktale and legend, and makes it difficult to distinguish what is folklore, what is literature and what is history.

Beloved also extends Morrison's use of folkloristic techniques in the shaping of her tale. By using multiple voices in the novel, Morrison illustrates how characters can be the subject and the author of tales about themselves. Moreover, Morrison also duplicates in the novel the communal storytelling session as a process in which the audience is as intimately involved as are the author and the characters. *Beloved* includes a series of events where the author, the characters and the audience share in the process of creating a story. The story of Denver's birth, for instance, provides an example of the novel's multilayered composition. Denver relates a part of the story herself. (Morrison, 1987: 29-30, 77-78) Sethe account another portion. (*Ibidem*: 31-32) And the omniscient narrator provides the rest. (*Ibidem*: 32-35, 78-85) Each teller carries the burden of her particular portion, which is frequently shaped by the audience to whom it is narrated. The power of audience becomes obvious in the instance when Denver feeds on Beloved's reaction to her story of the pregnant Sethe roaming through the woods:

*Denver was seeing it now and feeling it – through Beloved. Feeling how it must have felt to her mother. Seeing how it must have looked. And the more fine points she made, the more detail she provided, the more Beloved liked it. So she anticipated the questions by giving blood to the scraps her mother and grandmother had told her – and a heartbeat. The monologue became, in fact, a duet as they lay down together, Denver nursing Beloved's interest like a lover whose pleasure was to overfeed the loved. (*Ibidem*: 78)*

Sethe takes up her portion of narration where Denver leaves off. It is as if they knew instinctively what is needed to complete the story; the omniscient author controlling the story imbues them with a portion of its knowledge, a trait that makes them somewhat otherworldly and intuitive, or at least suggests the interconnectedness of the lives and minds of the three women. As they tell the story of Denver's birth and other stories to each other, Sethe, Denver, and Beloved form a small folk community in which they play distinct roles. For Beloved, stories

became a way to feed her. Just as Denver discovered and relied on the delightful effect sweet things had on Beloved, Sethe learned the profound satisfaction Beloved got from storytelling. (Ibidem: 58)

The community of the three women is a dynamic storytelling one in which the tellers and their tales have a direct impact upon the lives of those around and of their own.

Both of Sethe's daughters desire the stories but for compelling different reasons, and they both have different powers to exert the stories from her. Beloved relies upon Sethe's memories of Sweet Home and later upon the guilt her mother feels for the murder. Denver appeals to Sethe's more pleasant memories of Sweet Home as well as to her sense of guilt for excluding Denver from a history in which she had a vital role. Denver estimates her value in direct proportion to the way in which the stories Sethe tells focus on her birth. Other stories about Sweet Home send her to periods of depression that drive her to her secret place in the boxwood trees. Beloved's well-being exists in direct proportion to the stories that Sethe relates, no matter the topic; the act of storytelling itself is what pacifies Beloved and emphasizes the childishness of her being; for Beloved, Sethe's willingness to tell stories is a measure of Beloved's desire to possess Sethe and an indication of Sethe's rendering to that desire. Both daughters are

BELOVED: PASSING ON THE STORY

functions of Sethe's memory and trigger the process of remembering.

To give such power to stories is "Morrison's extension of the function of folklore". (Harris, 1991: 160) The narrative goes beyond the entertaining and educational function; the stories provide self-definition in the way that legends and personal experience narratives define their subjects. *Beloved* may be entertained and informed by the stories, but she also draws her very life from them; they are creating a memory for her, filling the gaps of a life she did not have. For Denver, the stories enable her to fill in a history from which she had been excluded by virtue of her youth and later forbidden from entering by virtue of Sethe's vow to continue "keeping the past at bay" and "beating back the past". Denver's location at the point of storytelling makes this clearer. She lives at 124 Bluestone Road in Cincinnati, Ohio, in a house the porch of which is like a country's border. As a secluded, immature, and virtually illiterate person, Denver lives at the margin of the world; having an imagination uninformed by the reality beyond that porch, she can create whatever monsters she wishes. An early participant in her history but without the means to understand it, Denver has to find (narrative) means to place herself within her own life and family.

In mimicking the conditions of oral communion, *Beloved* belongs to the class of novels Henry Louis Gates characterizes as "speakerly texts" - those texts "whose rhetorical strategy is designed to represent an oral literary tradition and to produce the illusion of oral narration". (Gates, 1989: 181) The author aims at a textual form that has the ability to be both written and oral, akin to black music and preaching:

It should try deliberately to make you stand up and make you feel something profoundly in the same way that a Black preacher requires his congregation to speak, to join him in the sermon, to behave in a

certain way, to stand up and to weep and to cry and to accede or to change and to modify – to expand on the sermon that is being delivered. In the same way that a musician's music is enhanced when there is a response from the audience. Now in a book [...] I have to provide the places and spaces so that the reader can participate. (Morrison, 1984: 344)

What is distinct in *Beloved* is that the voice of the speakerly text is a product of communal memory. *Beloved* is based on a variety of separate oral communities, and its story is about the establishment of a common narrative. One of those oral communities is the chain gang that Paul D belonged to; the chain gang had its own language, a jargon signifying nothing to those who did not belong to its community: “They sang it out and beat it up, garbling the words so they could not be understood; tricking the words so their syllables yielded up other meanings”. (*Ibidem*: 108) When he enters the familial community of Sethe and her daughters, Paul D finds himself unable to understand their language: “the code they used among themselves that he could not break”. (*Ibidem*: 132) Then, there is a linguistic community of the former slaves; when Sethe first talks with Ella after escaping from the plantation, what Sethe says yields up increased meaning to Ella because of her capacity to understand the silences: “she listened for the holes – the things the fugitives did not say; the questions they did not ask. Listened too for the unnamed, unmentioned people left behind”. (*Ibidem*: 192) Probably the most important oral community in the novel is made up of those able to understand the discourse necessary to relating the core of the story – the murder of *Beloved*:

Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask. If they didn't get it right off – she could never explain. (*Ibidem*: 163)

For passing such linguistic boundaries, Paul D must learn to understand the community of mother and daughters, and he must learn to hear Sethe's story of infanticide. Denver, too, must understand Sethe's story because she is the one who will go out and tell it. Likewise, Sethe learns to claim herself as her own best thing only after she is able to listen to her grandmother's account, to understand her mother's actions, and to tell her own story. The scenes of understanding the mother's language and knowing the mother's history are the very representations of an ongoing oral transmission between generations; within this transmission, each character tells part of the story in order to build a common narrative – *Beloved* itself. The best figure for this communion (the 'mise en abyme' in the end of the novel) is Paul D's desire to place his story next to Sethe's. In the end, the novel is about putting stories together.

In spite of the novel's conclusion, "this was not a story to pass on", the story does get passed on – in a number of senses. For one, it is passed on through the ear. While Sethe is trying to explain to Beloved the reasons why she committed murder, Denver is listening; Denver is the filtering ear for Sethe's self-discovery. In this context, Denver is to Beloved the space – the ideal listener – for hearing the tale of infanticide with a degree of understanding – both as the sister of the murdered baby and the daughter of the loving mother. But it is not only Denver who hears what Sethe has to say; so does the audience.

My Beloved demon

Inspired from a violent history and related to folklore, *Beloved* is often perceived as a ghost story; moreover, it is a ghost story liable to feminist readings. The title character can be described as a witch, a ghost, a devil, or a succubus and is afforded the demonic features traditionally associated with woman as the

Other; in her manipulation of those around her, she exerts a power not of this world. In the absence of the tempering emotions that we usually identify with humankind, such as mercy, she is inhumanly vengeful in setting out to repay the one upon whom she blames for her untimely death. As the shape-shifter who takes on flesh and blood form, Beloved introduces a different logic and worldview into the novel. In the African-American folk tradition, a ghost might occasionally appear among the living – to indicate that all is well, to teach a lesson, or to guide the living to some good fortune, including buried treasure. There are few tales, however, in which revenants actually take up residence with living relatives. Whether she knew such tales or not, Morrison has declared that she and her family members “were intimate with the supernatural” and that her parents “told thrillingly terrifying ghost stories” (Harris, 1991: 156).

The female ghost and generally, the female body is a threat to men in *Beloved*. When Paul D enters the home haunted by Beloved’s ghost and abandoned by Sethe’s sons, he feels the physical threat of the house. The red light of the baby’s spirit drains him, makes him feel overwhelming grief, it feminizes him. Walking through the “pulsing red light”, “a wave of grief soaked him so thoroughly he wanted to cry. It seemed a long way to the normal light surrounding the table, but he made it – dry-eyed and lucky”. (Morrison, 1987: 9) To Paul D, the house is a threat to his masculinity. The competition develops in apparently unfair terms – a grown man against the baby ghost. The supernatural element of the baby’s spirit neutralizes the inequity, but initially the spirit of maleness seems stronger. In his confrontation with the house, Paul D rationally “wills” the baby’s spirit away. In seemingly forcing Beloved to leave, Paul D, like a hero of tradition, gives to Sethe and Denver the peace they could not give to themselves. The house becomes quiet, Sethe and he become lovers, and the family can undertake leisure activities such as going to the circus.

BELOVED: PASSING ON THE STORY

However, in this seeming rite of exorcism it is not Beloved who is removed, but Paul D who is given a false sense of victory. The demonic Beloved leaves the scene in order to prepare for a greater entry.

In its second demonic hypostasis, Beloved becomes the succubus, the female spirit who drains the male's life force. Beloved becomes irresistible to Paul D, gradually forcing him through each sexual encounter, to retreat farther away from the territory she claims as her own – the house. Her shining on to him causes him initially to sleep in a rocking chair in the kitchen, then in Baby Suggs's keeping room behind the kitchen, then in the storeroom, and finally in the "cold house" outside the main house. "She moved him" and Paul D "didn't know how to stop it because it looked like he was moving himself". (*Ibidem*: 114) Their three weeks of affair in the cold house result in a guilty Paul D trying to confront Sethe and tell her the truth only to find out that he cannot; Beloved's control over him, together with his discovery of Sethe's killing of her baby, force him off the house altogether. Paul D's departure makes clear that Beloved has used her body to drain him not only physically, but also spiritually. He becomes a sort of tramp, sleeping where he can, drinking excessively; from the man who could exorcise the spirit, Paul D reverts to his wandering, unsure about the future he could have.

However, Beloved is not content to attack maleness; she also attacks femaleness, more exactly, motherhood, as a symbol of authority. In fact, Paul D and Sethe are shaped from the same mold – those who have the power to command, who have the power over life and death. (*Ibidem*: 158) In her resolve to escape slavery, Sethe is "strong as any man". In her determination to kill her children to keep them from becoming slaves, she is again as strong as any man. Within the community also Sethe is viewed as too proud, too self-sufficient, too independent – an individualism more characteristic of men. Beloved's anger with Sethe for having

killed her is centered in mother's (failed) love, but it is also centered in the authority that Sethe assumed unto herself in killing Beloved, in becoming the life giving and the destructive mother/goddess. Beloved's war against Sethe may then be read as an attack against authority, against the power over life and death. Beloved symbolically begins feeding upon Sethe as the succumbus feeds upon men. She sends her into a stupor comparable to that of Paul D; she drains her by slowly starving her and, as the neighbors believe, by beating her. Whereas the apparently pregnant Beloved blossoms, glows, Sethe is literally shrinking. Sethe and Paul D. become slaves to Beloved's desire as they had been slaves before, while Beloved herself becomes the arbiter of life and death. Interestingly enough, the acquiescence of the situation tones down its destructiveness. With Beloved, Sethe has the opportunity to live out two fantasies. First, she can be mother to the daughter she has lost; second, by giving in to Beloved, Sethe becomes childlike. Giving all her time and attention to Beloved, she makes it easy for the daughter to exercise her desire. By relinquishing her will power, Sethe willingly becomes Beloved's victim.

As the novel develops, it would seem that Beloved's desires, irrational as they are, are the force driving the events. Her desire is for a mother, and she will have her even if it means killing her in the process. She desires Paul D and takes him in spite of his involvement with her mother. As it manifests itself in the novel, desire is the id, irrepressible and amoral. Desire as represented by Beloved is the destructive, irrational force of the otherworld. Beloved's direct and indirect characterization makes her a thing, un-human, uncaring, except in the acquisition of what she desires. She has no consistent reflective trait and the narrative point(s) of view encourage her perception as demonic. Her inner thoughts can be seen for brief moments and leave the audience unsympathetic.

Though Beloved has no obvious limits, she finally subjects to a force more powerful than herself: the exorcising by the

BELOVED: PASSING ON THE STORY

community of women. The final confrontation is not a folktale of good winning over evil. In fact, those who exorcise Beloved might not pursue the exorcism for altruistic reasons; they must exorcise Beloved as a part of their own self, so that all women are not judged to be demons; and they accomplish this through a combination of pagan and Christian rituals. Nevertheless, Beloved's retreat may in reality be a willing departure from a battlefield where she has won. Beloved can leave now because she has fulfilled her desire. First, she has both gained her mother back and taken revenge on her. Second, she has seen what she could not see when a "crawling-already" baby; that her mother's action years before and in its current reiteration was an act of love. In an approximate reenactment of what happened at Beloved's death, Sethe is no longer the figure of authority and independence and a different system of significance applies to her taking the ice pick in hand to save Beloved from the white Mr. Bodwin: this time, the white man approaching is the savior, not the enslaver; it is Sethe who needs to be rescued rather now than Beloved.

In the end, Beloved either leaves voluntarily or is driven out. Once removed from 124, the restless Beloved roams the neighboring land, her footprints a reminder of her existence. Beloved's final departure is attested by the return of Here Boy, the dog, and by the return of Paul D, the masculine presence. Many readers of *Beloved* finish the text believing, like Sethe and Denver, that Beloved was the ghost of the dead child. From this point of view, the text's meaning seems rather closed; and although the narrative voice raises troubling questions about what Beloved really was, such questions remain unanswered.

The belief in Beloved's ghostly nature appears to be maintained rather in spite of the overall narrative, which explicitly balances realistic explanations of Beloved's presence (she is an escaped slave woman who has been sexually abused by a white man), and supernatural ones (she is Sethe's dead child come back

to haunt her). Actually, this balance makes *Beloved* a typical example of what Tzvetan Todorov has described as the fantastic. (see Todorov, 1973) Todorov defines the fantastic as a literary genre that causes the reader to hesitate between two narrative explanations for unusual events; when the events can be explained by natural reasons, they are simply uncanny, when they can be explained by supernatural causes, then they are marvelous. When a reader hesitates between supernatural and realistic causes for unusual events, s/he is in the realm of the fantastic. However, when a text accomplishes such a feat, it also forces the scrupulous reader to reread it in a metatextual way. Thus, according to Todorov, in a second reading the identification between character and reader is no longer possible, and so this second reading inevitably becomes a meta-reading, prompting the reader to search for the mechanisms whereby the ambiguity of the fantastic was maintained.

The tendency to an otherworldly interpretation of *Beloved's* story is supported by the narrative, which gives priority to the main characters' points of view; this is how *Beloved* manages to create in its audience an inclination to supernatural explanations. The text does present several alternatives and more realistic explanations for *Beloved's* presence, but they often get overlooked. For example, embedded in the text is the possibility that *Beloved* is an actual survivor of the Middle Passage and/or a woman held hostage in a cabin by a white man who used her for sexual purposes. *Beloved's* voice is described as having a cadence not like Denver's and Sethe's, possibility indicating an African accent. Her forehead is marked with fine lines that Sethe interprets as "fingernail prints" (Morisson: 202) from when she held the child, but which could also be African tribal marks. Furthermore, in her inner monologue, *Beloved* describes a number of details congruent with the Middle Passage: crouching in the hold of a ship next to dying bodies, bodies thrown overboard, starvation and

BELOVED: PASSING ON THE STORY

dehydration, sexual abuse, and finally the loss of a woman who looks like her own mother. (*Ibidem*: 210) If Beloved is seen as an actual survivor of the Middle Passage who mistakes Sethe for her long lost mother, then statements like “I don’t have nobody” and her accusation that Sethe “never waved goodbye or even looked her way before running away” from her (*Ibidem*: 242) would make sense. Throughout the novel, what seems to be commentary on the afterlife could just as well be the vivid recollection of an experience of extreme horror.

A second realistic explanation of Beloved is her status as a sexually abused woman kept prisoner all her life by a white man. This possibility is first suggested by Morrison when Beloved dances “a little two-step, two-step, make-a-new step, slide, slide and strut on down”. (*Ibidem*: 74) If Beloved is the ghost of Sethe’s dead child, when and where did she learn these dance step? And what is one to make of her statement that “she knew one whiteman”? This pressure toward a realistic explanation for Beloved’s presence continues throughout the text; even as late as the final section of the novel, Stamp Paid adds to this possibility by informing Paul D that there “was a girl locked up in the house with a whiteman over by Deer Creek. Found him dead last summer and the girl gone. Maybe that’s her. Folks say he had her in there since she was a pup”. (*Ibidem*: 235)

Yet even as the text produces evidence that supports an uncanny explanation of Beloved, it also continually draws its audience back into the realm of the marvelous. Beloved has the same name as Sethe’s child and appears to possess information that only Sethe’s deceased child could know. For example, she speaks of Sethe’s lost earrings and she sings a song Sethe claims she made up and taught to her children. While these could be coincidences, the text brings further evidence to its otherworldly case: Beloved has a scar beneath her chin identical to the one Sethe cause by Sethe to her child; Beloved seems to have supernatural

powers (to disappear, to move Paul D from room to room, to choke Sethe from afar, *etc.*).

To oppose and balance these more likely readings of the character Beloved, the text gives priority to Sethe's and Denver's points of view; the reader's role is, as Todorov would explain, entrusted to the character. Hearing the notes of Belove's song, Sethe also hears "the click - the settling of pieces into places designed and made especially for them". (*Ibidem*: 175) The audience is thus led to reduce the multiple perspectives to one (Sethe's or Denver's). Sethe remains convinced that Beloved was her dead child, and when Paul D asks Denver if she believes Beloved was her sister, Denver responds: "At times. At times I think she was - more". (*Ibidem*: 266) Beloved is the ghost, and more, but not less. In a narrative where the impersonal narrating voice in the opening takes it for granted that all the houses are packed with some ghost or another, how could the audience not be impressed by the otherworldly message of Beloved?

This way, Morrison both gives closure and refuses closure to the story. Moreover, she puts the meaning of *Beloved* back into circulation with her next novel, *Jazz* (1992). Morrison brings back the character of Beloved as a human being, prompting readers to reexamine the previous novel and its conclusion. Beloved herself (Will in *Jazz*) is the ultimate figure of limitless interpretation, of the impossibility for closure. For to close a story is to forget it. To keep stories alive, they must be passed on.

Bibliography

Christian, Barbara (1985), *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, Pergamon Press, Oxford.

Coffin, Levi (1976), *Reminiscences of Levi Coffin* in Rushdy, Ashraf H.A. (1999), "Daughters Signifyin(g) History", in

BELOVED: PASSING ON THE STORY

- William L. Andrews and Nellie Y. McKay (Editors), *Toni Morrison's Beloved: a Casebook*, Oxford University Press, New York.
- Gates, Jr. and Henry Louis (1989), *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York.
- Harris, Trudier (1991), *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, The University of Tennessee Press, Knoxville.
- McKay, Nellie Y. (1999), "Introduction", in Andrews, William L. and Nellie Y. McKay (Editors), *Toni Morrison's Beloved: a Casebook*, Oxford University Press, New York.
- Morrison, Toni (1984), "Rootedness: The Ancestor as Foundation", in Mari Evans (Editor), *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, Doubleday, New York.
- Morrison, Toni (1987), *Beloved*, New American Library, a Division of Penguin Books USA Inc., New York.
- Morrison, Toni (1993), *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Vintage, New York.
- Rushdy, Ashraf H. A. (1999), "Daughters Signifyin(g) History", in Andrews, William L. and Nellie Y. McKay (Editors), *Toni Morrison's Beloved: a Casebook*, Oxford University Press, New York.
- Todorov, Tzvetan (1973), *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București.

COLOUR WORDS IN JANE EYRE BY CHARLOTTE BRONTË

Arina POLOZOVA,
Lomonosov University, Moscow State

Mots de couleur dans Jane Eyre par Charlotte Brontë

Résumé Cet article est consacré aux mots de couleur fonctionnant dans un texte d'art verbal, illustré dans le roman Jane Eyre de Charlotte Brontë. Il n'est pas absolument nécessaire que l'on analyse d'une façon détaillée pour se rendre compte du rôle extrêmement important que les mots de couleur jouent dans un texte d'art verbal: ils traduisent l'atmosphère générale, reflètent les sentiments des personnages et de l'écrivain et, par conséquent, ils donnent au lecteur attentif l'opportunité de pénétrer dans la conception de l'auteur. Dans cet article, l'accent est mis sur le tableau général plein de couleurs créé par Charlotte Brontë, mais aussi sur les principales associations des couleurs qui sont le plus souvent utilisées, à savoir le noir, le rouge et le blanc.

Mots clés couleur, mots de couleur, Jane Eyre, Charlotte Brontë, termes de couleur, mots de couleur fonctionnant dans un texte d'art verbal

Rezumat Acest articol este consacrat cuvintelor ce desemnează culori într-un text care exprimă o artă poetică din romanul Jane Eyre de Charlotte Brontë. Nu este absolut necesar să facem o analiză de detaliu pentru a realiza rolul extrem de important pe care cuvintele desemnând culori îl joacă într-un asemenea text: acestea sunt cele care traduc atmosfera generală, care reflectă

COLOUR WORDS IN JANE EYRE...

sentimentele personajelor și ale scriitorului și, în consecință, acestea dau unui cititor atent oportunitatea de a pătrunde în concepțiile autorului. În acest articol este pus în evidență tabloul general plin de culori creat de Charlotte Brontë, dar și principalele asocieri de culori care sunt cele mai des folosite și anume – negru, roșu și alb.

***Cuvinte cheie** culoare, cuvinte desemnând culori, Jane Eyre, Charlotte Brontë, termeni despre culori, cuvinte desemnând culori care funcționează într-un text de tip artă poetică*

The question of colour has long been the subject of learned discussions in different spheres of scientific knowledge. They have already been studied by experts in the field of physics (see, for example, Ньютон И., 1954), psychology and physiology (see, for example, Яньшин П. В., 1996), psycholinguistics (see, for example, Berlin V., Kay P., 1969; Фрумкина Р. М., 1984), culturology (see, for example, Балека Ян., 2008; Тер-Минасова С. Г., 2008; Корсаков С. В., 2009), design (see, for example, Чидзиива Х., 2003) and theory of art (see, for example, Rodwell, J., 1996; Иттен Иоханнес, 2000; Школа изобразительного искусства в девяти выпусках, 1962). As for philology, research along these lines has been centred mostly round words denoting colour – colour terms – and their functioning in language and in speech. Special focus here has been on their semantic (see, for example, Ammer, Christine, 1992; Артемова А., Леонович О., Томахин Г., 2008; Шхвацабая Т. И., 1985) and structural character (see, for example, Кульпина В. Г., 2001; Шхвацабая Т. И., 1985) as well as those properties which are extralinguistically determined by a number of psychological (see, for example, Яньшин П. В., 1996), social (see, for example, Тер-Минасова С. Г., 2008; Тер-Минасова С. Г., 2000), historical and cultural factors (see, for example, Ананьева Е., 2009; Матвеева Н., Мирковская А., Ананьева Е., 2009;

Матвеева Н., Мирковская А., Ананьева Е., 2010; Тер-Минасова С. Г., 2008).

What is particularly interesting here is the study of the behaviour of colour terms in works of verbal art, since they have been shown to be an important element of the artistic text (see, for example, Шхвацабая Т. И., 1985).

In this article, we shall concentrate on colour terms, as well as the words denoting colour indirectly, in Charlotte Brontë's artistic prose. Charlotte Brontë (1816-1849) is a famous English novelist whose works belong to the classical literature of the XIXth century. *Jane Eyre* (1847) is the most popular novel by the author. It does not describe revolutions and revolts taking place at that time; however, the ideas and principles expressed in *Jane Eyre* were considered to be quite revolutionary: they subverted official power and denied all existing laws. The romantic and realistic trends were closely interwoven in the social novels of her time (here and below we rely on the opinions of a well known literary critic N. A. Solovyova, whose conclusions we adduce to give an overview of the literary aspect of the novel under discussion. See Соловьева Н. А., 1991: 4, 592). However, remaining on the whole within these trends, Charlotte Brontë adduces a new feature to the classical tradition of the English novel – her main character is a woman who rebels against the moral principles of aristocracy and bourgeois and strives for her spiritual liberty. The heroine of the novel is not at all the ideal lady of the Victorian times favoured by the literature of the period: she is anything but submissive. On the contrary, Jane seeks equal rights with man in love and matrimony; she successfully struggles for justice, by no means losing her dignity and moral principles.

We shall not dwell on the plot of *Jane Eyre* since it is one of the best-known novels in British literature. Our main focus here will be on the colour in the text of the novel. The reason for this is not difficult to see: the amount of colour words used by the author

COLOUR WORDS IN *JANE EYRE*...

is impressive, and in the most tense and emotionally marked episodes of the novel they stand out most clearly in the text – they simply cannot be passed unnoticed.

First and foremost, our task here is to look more closely at the quantitative aspect of the colour term study. Table 1 presents a general picture, covering different colours indicated directly or indirectly with the help of colour terms proper and their varieties.

black	red	white	grey	brown	blue	green	yellow	purple	pink	orange
82	81	20	7	0	5	2	0	1	5	

Table 1. Colour terms in Jane Eyre

As can be seen from this table, there are three colours predominating in the story, namely black (282 cases), red (281 cases) and white (220 cases). Now let us adduce another table, which shows the number of these colour occurrences in each chapter of the novel.

Colour Chapter	Black	Red	White
Chapter 1	2	5	3
Chapter 2	8	12	6
Chapter 3	4	9	2
Chapter 4	10	10	3
Chapter 5	14	9	4
Chapter 6	3	4	2
Chapter 7	4	4	4
Chapter 8	3	9	5
Chapter 9	5	4	8

Chapter 10	4	1	1
Chapter 11	11	11	9
Chapter 12	15	11	6
Chapter 13	5	7	10
Chapter 14	5	12	6
Chapter 15	12	9	4
Chapter 16	6	4	8
Chapter 17	22	12	20
Chapter 18	12	10	5
Chapter 19	9	16	2
Chapter 20	14		
Chapter 21	12	6	9
Chapter 22	3		
Chapter 23	5		
Chapter 24	4		
Chapter 25	14		
Chapter 26	6		
Chapter 27	7		
Chapter 28	22	1	7
Chapter 29	1		
Chapter 30	-	4	
Chapter 31	3		
Chapter 32	3		3
Chapter 33	3		
Chapter 34	7		
Chapter 35	3		
Chapter 36	5		
Chapter 37	15		
Chapter 38	1		

Table 2. Tints of black, red and white in Jane Eyre

As can be seen from Table 2, the colours under discussion vary in number in different chapters of the novel. For example, in Chapter 30 the black, red and white colours are completely absent. However, in Chapters 17, 20 and 28 their number is really impressive. This discrepancy can be accounted for by the

COLOUR WORDS IN *JANE EYRE*...

peculiarities of the content-plane. Thus, Chapter 30 describes Jane's first month in the Moor House, where she finally finds rest and shelter. Jane is in a dazed state, recovering from a very serious disease after her dramatic escape from Thornfield Hall. She is painfully trying to adjust herself to the new circumstances; her memories resolutely 'locked' at the back of her heart. She cannot give way to her emotions and is seeking the way to survive in the new surroundings. Obviously, there is little room for bright colours in her present situation – even at Lowood period her view of the world (however limited it was) allowed more space for colour (see chapters 5-10).

Chapters 17, 20 and 28, on the contrary, turn out to be much more colourful. As far as Chapter 17 is concerned, it describes a high-rank company arriving at Thornfield Hall. Naturally enough, the chapter is full of bright and contrastive colours (22 cases of black, 12 cases of red and 20 cases of white), depicting the guests' garments and their festive mood. Chapter 20 tells the reader about a highly tense and emotional episode – Mr. Mason is attacked by his mad sister, Mr. Rochester's wife. The motif of blood and death, central in the chapter, accounts for the fact that here the number of the occurrences of the red colour is the vastest among the chapters of the novel (26 cases). As for Chapter 28, it is one of the 'darkest' in the novel: Jane has fled Thornfield Hall and now she seeks shelter; she has no money, no food and nowhere to go. Thus, *black* is predominant here (22 cases).

The deeply emotional character of the main heroine, her sometimes intuitive ability to react strongly and swiftly to any changes of the situation as well as to psychological tensions and conflicts that she might be involved in, tells on the sphere of colour. The author uses colour terms in such a way that the careful reader cannot fail to notice the immediate connection between this or that colour and the character's state of mind, her mood, and her evaluative attitudes. Thus, for example, *red* is widely used to

describe the rich interior of Thornfield Hall – its vases and carpets. On the one hand, it seems to be quite natural that Jane should be bound to notice the objects of the red colour especially because they stand out most clearly against the pieces of furniture made of mahogany. This, however, is not the only reason why she gives her attention to them. She immediately associates the colour with a high social status of the owner of Thornfield Hall: Jane is not used to such splendour (as she puts it, “then I was so little accustomed to grandeur”). (Brontë, 1966: 70)

At the same time, the colour term *red* as such is not only connoted evaluatively (in social terms) in the novel. For Jane it is also – and very strongly, too – associated with growing tension, impeding fear, danger and tragedy. One of the first occurrences of red is in Chapter 3 where Jane, a little girl, is put into the so-called “Red Room” where she is locked and made to stay alone as a form of punishment. The room is of special significance in Jane’s childhood: her uncle had died there and it is never opened but on special occasions. All kinds of stories and legends have grown around this room which seems to Jane dark, mysterious and full of ghosts. The red colour of its dark mahogany furniture, dark red curtains and draperies leave her terrified. In this way, even in her early childhood the red colour becomes closely interwoven in her mind with the feeling of mortal fear and injustice, from which she suffered so long in her early years. That is why the occurrences of the colour term *red* in the novel are distinguished predominantly by the pejorative expressive-emotional connotations. They crop up in those episodes which are indicating either immediate or possible danger.

Interestingly enough, the white colour does not seem to form an important part of Jane’s own world. Brought up as she was, in a socially submissive way (both in her uncle’s house and at Lowood school for orphans), she has not so much use for it. In this she is bound to follow the accepted social tradition: governesses in

COLOUR WORDS IN *JANE EYRE*...

those days were not supposed to wear bright colours. In fact, the two dresses she could afford were brown and grey. The latter was the most she could think of in the nature of appropriate evening clothes. White, however, was the colour favoured by Mr Rochester's aristocratic guests: the ladies, especially the young ones (like Miss Ingram), were mostly dressed in white. Thus, contrary to expectation, the colour term *white* brings about pejorative associations. It is not without significance that when Jane is looking at her wedding dress and her veil, she feels strange, as if she does not belong to these resplendent garments. They look completely alien to her modest self.

One of the most emotionally tense chapters of the book – Chapter 20 – is particularly interesting since here these two colours – red and white – are brought into a collision. This collision is provoked by the content plane: it is one of the most dreadful chapters of the book where realistic elements are closely interwoven with gothic tradition. Mr Rochester has recently arrived at Thornfield with his guests – a high-rank company. One evening a stranger, Mr Mason, comes to pay a visit to Thornfield. The same night he is attacked by Mr Rochester's insane wife who is Mason's sister. Mr Rochester asks Jane to help him. She is to sit at the bed of Mr Mason and to nurse his wound for some hours while Mr Rochester goes to fetch the surgeon.

It is not difficult to see, therefore, why the number of colour terms is so large in this particular chapter. On the one hand, it is the red colour that is generally referred to as one of the most emotionally marked ones. On the other hand, it is these particular indirect colour words that correspond to the context so closely: *blood* and its derivatives indicate the tinge of the red colour with more precision than just *red*. The author's intention here is to make the reader see the scene with his own eyes, to make him or her be present in that very room at that very moment. In this way the picture created by the author becomes captivating, exciting and

even thrilling. As far as the white colour is concerned, it adds to the general mood of the chapter: it is markedly contrasted to white since it is used to describe pale face of the injured man.

To sum up, Charlotte Brontë's artistic prose, and namely her best-known novel *Jane Eyre*, abounds in colour. Its quantitative aspect immediately points at the most tense and emotional episodes of the novel. Colour words seem to be a highly important element of the prose by Charlotte Brontë; thus, this aspect definitely needs further investigation.

Bibliography

- Ammer, Christine (1992), *Seeing red or tickled pink: color terms in everyday language*, Penguin Books, London.
- Berlin, B., Kay, P. (1969), *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley, California.
- Brontë, Charlotte (1966), *Jane Eyre*, Penguin Books, London.
- Rodwell, J. (1996), *The Artist's Guide to Mixing Colours*, David & Charles, Newton Abbot.
- Артёмова, А., Леонович, О. & Томахин, Г. (2008), *Английский язык. Colour phrases. Цвет в английских идиомах. Учебное пособие*, Издательство АСТ: Восток-Запад, Москва.
- Балека, Ян (2008), *Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета*, Издательство Искусство – XXI век, Москва.
- История зарубежной литературы XIX века* (1991), под редакцией Н. А. Соловьёвой, Издательство Высшая Школа, Москва.
- Иттен, Иоханнес (2000), *Искусство цвета*, Издатель Д. Аронов, Москва.
- Корсаков, С. В. (2009), *Этноколористика*, Издательство Граница, Москва.

- Красный* (главный редактор – Ананьева, Е.) (2009),
Издательство КИТОНИ, Москва.
- Кульпина, В. Г. (2001), *Лингвистика цвета: Термины цвета в польском и русском языках*, Факультет иностранных языков М.Г.У. имени “М. В. Ломоносова”,
Издательство Московский Лицей, Москва.
- Матвеева, Н., Мирковская, А. & Ананьева, Е. (2009), *Синий*,
Издательство КИТОНИ, Москва.
- Матвеева, Н., Мирковская, А. & Ананьева, Е. (2010),
Черный/белый, Издательство КИТОНИ, Москва.
- Ньютон, И. (1954), *Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света*,
Государственное издательство технико-теоретической литературы, Москва.
- Тер-Минасова, С. Г. (2000), *Язык и межкультурная коммуникация: (Учебное пособие)*, Издательство Слово, Москва.
- Тер-Минасова, С. Г. (2008), *Война и мир языков и культур*,
Издательство Слово, Москва.
- Фрумкина, Р. М. (1984), *Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа*, Издательство Наука, Москва.
- Чидзиива, Х. (2003), *Гармония цвета. Руководство по созданию цветовых комбинаций*, Издательство АСТ, Москва.
- Школа изобразительного искусства в девяти выпусках* (1962),
выпуск V-ый, Издательство Академии художеств С.С.С.Р., Москва.
- Шхвацабая, Т. И. (1985), *Цветобозначения в языке и речи (на материале английского языка)*, диссертация кандидата филологических наук, Москва.
- Яньшин, П. В. (1996), *Эмоциональный цвет: эмоциональный компонент в психологической структуре цвета*,
Издательство СамГПУ, Самара.

EXPÉRIENCES DE LA PERSONNE DANS LES ROMANS DE GEORGES BERNANOS

Claudia Elena DINU,
Université de Médecine et Pharmacie Gr. T. Popa, Iași

Experiences of the person in the novels of Georges Bernanos

Abstract This study is built on the issues derived from the novels of the French writer Georges Bernanos. The aim was primarily to identify data that constitute the person experiences. The term person is used according the acceptation that circulated in early twentieth century due to personalist school, having Emmanuel Mounier as main representative figure. Handful of manifest person occurrences are analyzed on three levels: the characters – gathered in the image of a generic hipercharacter in the novel, the reader – subject to the same contraction and the author.

Keywords person, personalism, hipercharacter, hiperlecturer

Rezumat Acest studiu se fundamentează pe aspecte extrase din romanele scriitorului francez Georges Bernanos. S-a urmărit în principal identificarea datelor care constituie experiențe ale persoanei. Termenul de persoană este folosit în accepția vehiculată la începutul secolului XX, de școala personalistă, având ca reprezentant principal pe Emanuel Mounier. Ocurențele manifeste ale persoanei sunt analizate pe trei nivele: personajele – contrase în imaginea unui hiperpersonaj generic al operei, cititorul – supus aceleași contrângeri – și autorul.

Cuvinte cheie persoană, personalism, hiperpersonaj, hiperlector

La *Bible* raconte que Dieu a créé l'homme le sixième jour de la création et, après qu'Il a fini toute son œuvre créatrice, "Dieu vit tout ce qu'il avait fait et voici, cela était très bon. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin: ce fut le sixième jour." (*La Bible de Jérusalem*, 1988: 19) Donc, Il a regardé, Il a évalué en quelque sort, ce qu'Il a créé. Après ce premier moment les regards sur l'être humain se sont toujours multipliés tout au long de l'histoire de l'humanité, avec la mise en avant soit de sa valeur, soit de sa misère.

Au commencement du XX^{ème} siècle, l'on a affaire à un courant de pensée qui pose au centre de sa réflexion une approche qualitative face au monde en général et à la personne humaine en particulier. François Roustang fait observer qu'à l'époque "le territoire conquis par la science n'a laissé à l'homme, pour se guider dans ses choix, d'autres sites que ceux de son intériorité". (Roustang, 1990: 64) Dans les milieux catholiques français, Jacques Maritain proclame la célèbre *primauté du spirituel* tandis qu'Emmanuel Mounier décrit l'importance du concept de *personne* en fondant une philosophie du personnalisme. "Elle est la seule réalité que nous connaissions et que nous fassions en même temps du dedans; elle se conquiert sur l'impersonnel par un mouvement de personnalisation." (Mounier, 1949: 10) Tout cela va influencer le champ littéraire et le centrage sur l'être humain va acquérir des nuances variables dans les romans français de la première moitié du XX^{ème} siècle. Chez les romanciers catholiques on retrouve "une certaine hantise du salut" et la nécessité de "l'existence d'une continuité humaine, où un passé engendre un présent lui-même porteur d'un futur". (Zeraffa, 1971b: 31)

Dans les pages suivantes, nous allons cibler notre analyse sur les œuvres d'un représentant de cette direction littéraire – Georges Bernanos – auteur de romans et polémiste français né en 1888 et mort en 1948. La base conceptuelle de notre démarche est

fondée sur le rapprochement entre la notion chrétienne de *personne* (telle que décrite ci-dessus) qui a une dimension ontologique et celle d'*expérience* qui a une concrétude phénoménologique. Pour y parvenir nous avons associé les affirmations de deux critiques littéraires – Michel Zeraffa et Pierre Bayard. Le premier fait observer par rapport à la littérature de l'époque qu'un "problème fondamental qu'abordent les grands romanciers concerne la recherche de l'authenticité de la personne dans un monde inauthentique". (Zeraffa, 1971a: 24) Le second nous a attiré l'attention par le constat que le langage engendre des régimes ontologiques qui arrivent à établir des relations selon les lois de l'existence réelle. (Bayard, 1994: 204) À partir de ces considérations nous allons essayer d'analyser quelles seraient les expériences de la personne qui s'inscrivent dans les régimes ontologiques engendrés par les romans de Georges Bernanos.

Dans une œuvre romanesque les personnages ont un rôle clé pour la réalisation de la communication esthétique entre l'auteur et ses lecteurs – les récepteurs. Mais leur présence doit également s'insérer dans l'air du temps. M. Raimond affirme que

la force de ces êtres de papier, c'est d'incarner les tendances profondes de leur temps, c'est d'en résumer en eux l'esprit et la sensibilité [...] ils servent de modèles à toute une génération. (Raimond, 1988: 173)

La plupart des héros de Bernanos sont des prêtres et des écrivains ou bien le prêtre-écrivain (le curé d'Ambricourt dans *Journal d'un curé de campagne*), mais ils ne sont pas de simples représentants de leurs métiers, ils sont là en tant que personnes censées vivre des expériences significatives pour tous les humains. Les personnages prêtres sont les témoins ou les protagonistes d'un combat dur qui se déroule dans l'au-delà.

Il semblait que les forces ennemies qui se le disputaient ainsi qu'une proie cessassent dans les moments toute feinte, s'étreignissent à travers

EXPÉRIENCES DE LA PERSONNE...

lui comme deux combattants qui se prennent à la gorge au-dessus d'un cadavre. Il en était à cet excès d'angoisse où tout lien se trouve relâché, lorsque le corps participe, dans son ignominieuse détresse au désastre même de l'âme, quand il n'exprime plus la douleur par aucun signe abstrait, qu'il la sue par tous les pores. Spectacle abominable et magnifique à faire cabrer la pitié! (Bernanos, 2002: 374)

Chez les saints bernanosiens la lutte surnaturelle aboutit à une découverte de la grâce, quand la présence divine est perçue dans le plus intime de l'être humain: "Et, d'une certitude absolue, l'abbé Donissan connût que cette insaisissable joie était une présence [...] Il vivait et respirait dans la même lumière douce". (*Ibidem*: 146) Dans le roman *La Joie* la présence divine est décrite d'une façon plus explicite, mais en gardant la partie de mystère propre à une vision mystique centrée sur le paradigme des noces spirituelles:

C'était par cette impuissance même qu'elle se sentait unie au Maître encore invisible, c'était cette part humiliée de son âme qui plongeait dans le gouffre de suavité. Lentement, avec des soins infinis, elle achevait de consommer amoureusement cette lumière éparse; elle en concentrait le faisceau en un seul point de son être. (Ibidem: 193)

La critique littéraire fait remarquer que notre écrivain arrive à

*réduire à presque rien le « tissu conjonctif » du récit : quelques grandes scènes occupent à elles seules l'essentiel du roman [...], la technique [...] adoptée [...] est fondée sur le récit des scènes copieusement racontées ; elles sont comme les piliers du roman; il appartient au lecteur d'imaginer la voûte qui les relie. Pour ce romancier de la transcendance [...] seulement d'immenses ellipses peuvent donner le sentiment de tout ce qui s'accomplit silencieusement dans un au-delà du monde visible [...] dans *L'Imposture* et dans *La Joie* le destin des protagonistes se joue en quelques moments cruciaux. Le récit bernanosien est fondé sur l'instant où le héros se perd ou assure son salut. (Raimond, 1988: 144)*

Tous les saints bernanosiens offrent en fait une image de la personne humaine située dans une expérience spirituelle; leurs actions ne sont pas seulement les éléments de la trame narrative, mais ce sont des gestes qui mettent en lumière les traces spirituelles dans leur existence. Par le dénouement de soi-même, ces personnages nous offrent le tableau de leur intériorité considérée la vraie nature de la personne humaine.

D'un autre côté, Bernanos met en scène des écrivains qui sont en général des êtres enfermés sur eux-mêmes dans leur désir d'affirmation dans le métier et cela conduit le public à une fausse perception de leur portrait. "La forte image qu'il avait formée, le personnage d'artifice et de fraude que tous - et lui-même - tenaient pour l'homme véritable et vivant se désagrégeait petit à petit." (Bernanos, 2002: 462) Cet enfermement construit une situation paradoxale, qui mène à une destruction personnelle en deux pas. On peut suivre ce cheminement dans les romans *L'Imposture*, *Un Mauvais Rêve*, *Monsieur Ouine* - chez l'abbé Cénabre, chez Ganse ou chez Monsieur Ouine, tous des personnages vivant dans le monde des lettres. Ces personnages voulant "se posséder" n'ont plus accès à leur vrai visage, ne peuvent plus "se voir en face": "Il faut se posséder [...] Qui ne sait pas se posséder n'apprendra jamais rien." (*Ibidem*: 401); "Il en va de même dans le gouvernement de sa propre vie: ce professeur d'analyse morale répugne à se voir en face." (*Ibidem*: 328) Mais peu de temps après s'être imposé l'exercice de vivre une telle expérience, les mêmes personnages découvrent le vide intérieur caché au plus profond de leur être: "Il se sentait merveilleusement vide." (*Ibidem*: 424); "Je suis vide, moi aussi, dit M. Ouine [...] Je me vois maintenant jusqu'au fond, rien n'arrête ma vue, aucun obstacle. Il n'y a rien. Retenez ce mot: rien!" (*Ibidem*: 273) L'expérience scripturale mal conduite annule finalement toute expérience spirituelle de la personne.

Je n'ai perdu que Dieu, s'était-il répété cent fois déjà. Je n'ai donc rien perdu. [...] cette attitude [...] s'accompagnait d'un travail intérieur inexplicable, d'une lente et progressive transformation des plus secrètes puissances de l'être. Il était vidé de toute croyance. (Ibidem: 457, 459)

Finalement ces personnages se trouvent sur un parcours d'autodestruction animée par le désir initial d'affirmation personnelle:

Vous irez ainsi de plus en plus secrètement séparé des autres et de vous-même. (Bernanos, 2002: 328); Il ne reconnaissait pas encore quelque chose de sa propre misère dans l'insurmontable infortune de ce malheureux dépossédé de lui-même; Elle doutait d'être, d'avoir été. (Ibidem: 475, 206)

Le personnage qui réussit à dépasser ce risque c'est le curé d'Ambricourt du Journal d'un curé de champagne, qui transforme, de façon programmatique, l'expérience scripturale en expérience spirituelle:

Dans mon idée, il devait être une conversation entre le bon Dieu et moi, un prolongement de la prière, une façon de tourner les difficultés de l'oraison, qui me paraissent encore trop souvent insurmontables. (Ibidem, 2002: 1048)

Si les autres écrivains de Bernanos fondent l'acte d'écrire sur le désir d'affirmation personnelle, ce personnage se fixe un autre trajet, en partant dans son journal de l'expérience concrète et en essayant de déceler ses profondeurs.

Ce n'est pas un scrupule au sens exact du mot. Je ne crois rien faire de mal en notant ici, au jour le jour, avec une franchise absolue, les très humbles, les insignifiants secrets d'une vie [...] Ce que je vais fixer sur le papier n'apprendrait pas grand-chose au seul ami avec lequel il m'arrive encore de parler à cœur ouvert. (Ibidem: 1035-1036)

Pierre Chardin fait remarquer qu'il existe dans la littérature française du commencement du XX^{ème} siècle toute une génération d'écrivains dont les œuvres peuvent être réunies sous le nom de "roman de la « conscience malheureuse » qui est écrit "pour la mort – résurrection – des personnages". (Chardin, 1982: 14) Il s'agit là d'une observation d'ordre esthétique, mais qui, appliquée chez Bernanos acquiert une profondeur particulière. Le curé de campagne passe par une quête du sens de l'existence dans l'enchaînement actantiel intra-diégétique tout en figurant en même temps une quête de la signification de l'expérience esthétique du travail avec les mots et encore une quête de la valeur ontologique de la personne dans la perspective des expériences spirituelles.

Michel Zeraffa considère qu'on "doit examiner [...] les rapports entre conscience esthétique et conscience sociale, tant au niveau des œuvres qu'à celui de leur perception". (Zeraffa, 1971b: 178) Voilà pourquoi la place du lecteur mérite d'être prise en considération dans toute analyse des œuvres romanesques. Chez Bernanos, autant dans les romans que dans les écrits polémiques, apparaissent plusieurs fois des références implicites ou explicites au lecteur. Dans le premier roman, le lecteur bénéficie d'une marque textuelle explicite – soit il est compris dans le *nous* auquel est rattaché également le narrateur, soit il est désigné par le pronom *vous*:

Quel ordre ? Combien d'autres avant lui nourrirent cette illusion de prendre en défaut une jolie fille de seize ans, tout armée ? vingt fois vous l'aurez cru piper au plus grossier mensonge, qu'elle ne vous aura pas même entendu, seulement attentive aux mille riens que nous dédaignons, au regard qui l'évite, à telle parole inachevée [...] patiente à s'instruire, faussement docile, s'assimilant peu à peu l'expérience dont vous êtes si fier, moins par une lente industrie que par un instinct souverain, tout en éclairs et illuminations soudaines, plus habile à deviner qu'à comprendre, et jamais satisfaite qu'elle n'ait appris à nuire à son tour. (Bernanos, 2002: 82)

EXPÉRIENCES DE LA PERSONNE...

Après ce premier roman, dans les œuvres suivantes de Bernanos, le lecteur apparaît également comme une présence évoquée explicitement, “avec amitié” comme dans le cas du curé d’Ambricourt: “je ne puis penser sans amitié au futur lecteur, probablement imaginaire, de ce journal” (*Ibidem*: 1117) ou bien il est l’objet d’un reproche de la part du mauvais écrivain qui, ne se sentant plus à l’aise avec soi-même, projette sur ses lecteurs le manque de confiance: “Vous ne croyez plus en moi.” (*Ibidem*: 914) La position du récepteur du discours romanesque est construite d’une façon très intéressante dans *Nouvelle Histoire de Mouchette*, le dernier roman de Bernanos – dans le creux du silence du personnage: “elle était hors d’état de se défendre autrement que par l’immobilité, le silence”; “un instinct beaucoup plus fort que sa volonté lui impose le silence”. (*Ibidem*: 1275, 1277)

On pourrait imaginer une sorte d’hyperlecteur abstrait qui serait une instance de la réception ayant des incarnations différentes dans les écrits bernanosiens et de même un hyperpersonnage qui prend des habits divers dans les œuvres. Tel qu’on le retrouve dans le dernier roman, cet hyperlecteur semble avoir parcouru un chemin qui le conduit à la communion avec l’hyperpersonnage de l’œuvre romanesque bernanosienne. Si on prend en considération le trajet décrit dans les pages consacrées aux personnages, on est amené à constater qu’en le partageant, à la fin, l’hyperlecteur devient lui-aussi participant aux expériences quotidiennes, scripturales et spirituelles. Il arrive au statut de personne.

Ces expériences sont assumées également par l’écrivain Georges Bernanos qui avouait:

Pour moi, l’œuvre de l’artiste n’est jamais la somme de ses déceptions, de ses souffrances, de ses doutes, du mal et du bien de toute sa vie, mais sa vie même, transfigurée, illuminée, réconciliée. Je sais bien que nous ne goûtons jamais le vin nouveau de cette réconciliation de nous-mêmes avec nous-mêmes, qu’alors que la vendange est faite – comme la

douleur physique peut se prolonger longtemps après que la cause en a cessé. L'ayant réalisée au prix d'un effort immense, nous continuons de la désirer encore. C'est que notre joie intérieure ne nous appartient pas plus que l'œuvre qu'elle anime, il faut que nous la donnions à mesure, que nous mourions vides, que nous mourions comme des nouveau-nés (...) avant de se réveiller, le seuil franchi, dans la douce pitié de Dieu, comme dans une aube fraîche et profonde. (Ibidem: 13-14)

Pour notre auteur une expérience esthétique authentique, un travail honnête avec les mots, sont liés, comme chez le curé d'Ambricourt, à une expérience personnelle quotidienne vécue dans la plus grande sincérité:

La part de vérité dont je dispose, je ne l'ai jamais refusée à personne. J'ai répondu en face à qui me la demandait. J'ai répondu dans un langage d'homme, et non par des phrases honteuses qui renvoient dos à dos, avec une douceur exécrationnelle, le juste et l'injuste, le riche et le pauvre, la victime et le bourreau. S'il plaît à Dieu, les menteurs ne me tiendront pas, ils ne m'ont jamais tenu; rien n'est truqué dans ma vie d'artiste, chaque chose y arrive en son temps, voilà tout. (Ibidem: 71, 31)

Nathalie Heinich fait observer que "la création est aussi [...] création d'une identité, à la fois collective et individuelle: identité qui, en attestant la qualité de son auteur, contribue à attester la valeur de l'œuvre produite". (Heinich, 2000: 333)

Tout le travail sur l'identité se déploie chez Bernanos aux trois niveaux décrits dans les pages précédentes – personnage, lecteur, auteur et effectivement la valeur de son œuvre réside dans cette communion spirituelle des personnes qui est l'expérience ultime, mais toujours ouverte, qui est transmise par son œuvre à travers le temps.

Bibliographie

- La Bible de Jérusalem* (1988), *La Sainte Bible* traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Les Éditions du Cerf, Paris.
- Bayard, Pierre (1994), "Mouchette ou les personnages littéraires ont-ils une âme?", in Renard, Pierrette, *Georges Bernanos témoin*, Presse Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Bernanos, Georges (1971), *Correspondance*, recueillie par Albert Béguin; choisie et présentée par Soeur Jean Murray, tome II (1934-1948), Édition Plon, Paris.
- Bernanos, Georges (1997), *Essais et écrits de combat I*, Éditions Gallimard, Paris.
- Bernanos, Georges (1995), *Journal d'un curé de campagne*, Édition Plon, Paris.
- Bernanos, Georges (2002), *Œuvres romanesques, suivies de Dialogues des carmélites*, Éditions Gallimard, Paris.
- Chardin, Philippe (1982), *Le roman de la conscience malheureuse – Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Éditions Librairie Droz, Genève.
- Heinich, Nathalie (2000), *Être écrivain, création et identité*, Éditions la Découverte, Paris.
- Raimond, Michel (1988), *Le Roman*, Éditions Armand Colin, Paris.
- Roustant, François (1990), *Influence*, Éditions de Minuit, Paris.
- Zeraffa, Michel (1971a), *Personne et personnage; Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Éditions Klincksieck, Paris.
- Zeraffa, Michel (1971b), *Roman et société*, Presses Universitaires de France, Vendôme.

CĂRȚI POPULARE ȘI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ

Gina NIMIGEAN,
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

Livres populaires et de spiritualité roumaine

Résumé

Dans les diverses zones géographiques couvertes par le dynamisme de leur circulation, les livres populaires ont bénéficié d'un processus régénérateur grâce aux éléments du folklore autochtone. Parfois le phénomène enverra en scène: le fond populaire soit s'est inséré dans leur substance dès l'étape de conception, soit il s'est superposé à leur passage dans une nouvelle aire linguistique/ethnique, ultérieurement. D'un autre côté, les livres populaires ont été englobés dans l'imagerie locale, les structures et les termes s'y retrouvant – ou bien ont été créés par le système des langues historiques au moment de leur interférence avec la nouveauté lexicale – et ainsi ils ont pénétré dans le langage populaire. De cette manière, les livres populaires sont devenus des œuvres nationales. Leur (re)lecture met en évidence une multitude d'expansions et de conséquences: dans la langue, dans la littérature artistique, dans la société. Ce sont des documents qui gardent et attestent les faits divers du parcours historique de la langue roumaine et contiennent sous forme concentrée des données qui présentent leurs connexions subtiles avec les littératures et les langues européennes ou asiatiques. D'un autre côté, nous reconnaissons l'implication de ces livres dans le modelage de la spiritualité roumaine, tout au moins dans une qualité d'agents moteurs des changements, sinon en tant que causes directes. Les textes des livres populaires roumaines

CĂRȚI POPULARE...

ont besoin d'une relecture périodique de leurs structures profondes et d'une infra-lecture intégratrice.

Mots clés *livres populaires, folklore autochtone, fond populaire, dualisme, bogomilisme, aire linguistique/ethnique, imagerie locale, structures, œuvres nationales, relecture périodique nécessaire, infra-lecture intégratrice, expansions et conséquences, langue, littérature, société, connexions profondes, modelage de la spiritualité roumaine, agents moteurs des changements, processus régénérateur*

Abstract *Folk literature has always benefitted from the local folklore. In some cases, the local folklore found its place in the book at its very conception. Other times, it intervened when the book crossed borders to another linguistic/ethnic space. The other way round, structures and terms found in written folk literature were adopted into the local imagery and language. And the books became national treasures. They are documents testifying to the evolution of the Romanian language and influences from other European or Asian languages and literatures. They are also powerful factors – triggers or facilitators – in the definition of Romanian spirituality. Researching these books shows subtle structural patterns and requires an integrative infra-reading.*

Keywords *folk literature, local folklore, dualism, Bogomilism, linguistic/ethnic space, local imagery, structure, national literature, re-reading, integrative infra-reading, extensions and consequences, Romanian spirituality, trigger factor, regeneration*

Abordarea temei raporturilor dintre cărțile populare și folclorul românesc trebuie efectuată de principiu în două sensuri: a. pentru a găsi urme pe care cărțile populare le-au lăsat în folclor, apoi, b. pentru a semnala inserții de natură folclorică în aceste cărți, aspecte pe care le putem vedea ca supunându-se unui atare transfer. Constatarea că există asemenea legături între astfel de texte

de colportaj scris și folclor, în diferitele lui manifestări naționale ori transnaționale, a adus de mult timp la lumină exercițiul unui “troc” intens de credințe, teme, motive, personaje și simboluri. Acestea se combină între ele caleidoscopic, producând drept rezultat reliefuri epice în care, ca într-un joc de *puzzle* multidimensional, devin recognoscibile diversele secvențe colportate – fie ele asimilate bine ori doar prea puțin modificate și adaptate. Deși imaginea finală e diversă, culorile împrumutându-și reciproc și amăgitor nuanțele, structurile constitutive se deconspiră, mereu asemănătoare. Cu greu poate fi ignorată dezamăgirea pe care constatarea acestui fapt i-o provoca, la 1883, lui Moses Gaster – care, apreciind varietatea tematică a cărților populare, comenta:

Aceste considerațiuni au un caracter cosmopolit, căci ne duc de la un popor la altul, colindând de la Anglia până la India și Arabia, prin China și Siberia și, ce e mai curios, ne dezvelesc o sărăcie neașteptată a fantaziei omenesti în născocirea de idei și de situațiuni noi²⁵. În genere, sunt numai puține elemente cari, combinate în diferite moduri, constituie literatura populară, și, prin urmare, și cercul vieții intelectuale a poporului este foarte restrâns. (Gaster, 1983: 7)

Intentând observarea momentelor acestui “troc” perpetuu, descoperim un exercițiu atât de intens, încât devine îndoielnică posibilitatea unei cuantificări exhaustive.

*

* *

O cu totul particulară arie de contact între cărțile populare medievale, ca literatură de adopție, și folclorul literar autohton se

²⁵ Previzibilitatea epică e un fenomen constatat al cărților populare. Dar ființa umană în comportamentele ei e previzibilă, conformându-se inconștient și involuntar algoritmului *stimul specific* → *reacție specifică*.

definește în jurul credințelor dualiste și al textelor de origine bogomilică.

Legende bogomilice pătrund în literatura noastră veche scrisă, în trei cicluri: a. *Adam și Eva*, construit pe tema *zapisului* cu Satana, b. *lupta Arhanghelului Mihail* cu Satanail, pentru a recupera podoabele furate ale raiului, c. *disputa Mântuitorului cu Satana în pustiu*, în urma căreia diavolul se răzbună, provocând Răstignirea. Teme și motive din aceste cicluri de legende trec în folclor și, dovadă a creativității populare – în pofida dezamăgirii lui Moses Gaster (*vide supra*) – de multe ori se întâlnesc între ele în variante mixate. De pildă tema *zapisului lui Adam* se inserează ca motiv în lupta Arhanghelului Mihail. N. Cartoian subliniază impactul puternic al legendei asupra folclorului nostru și contaminarea ei cu tema *zapisului lui Adam* (Cartoian, 1980: 114), unde Satan (căzut deja) fură nu podoabele raiului, ci actul înțelegerii pe care o încheiase cu primul om. Varianta contaminată figurează în culegerea Elenei Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*. (Voronca: 37)

Lupta Arhanghelului (cunoscută și ca *prada în rai*, unde Arhanghelul e trimis să recupereze stema, steagurile și veșmintele Domnului de la invidiosul Satanail (înger încă – după cum o arată numele) îmbrățișează în folclorul literar mai multe variante, diferite între ele prin mici episoade ori personaje: sfântul poate fi Mihail, Nicolae ori Ilie, odoarele ce trebuie recuperate sunt soarele, luna și stelele de pe cer. Între podoabe figurează, alternativ, “stima” (stema) raiului, veșmintele lui Dumnezeu și prapurii raiului. Acestor elemente uranice li se pot adăuga altele, pământești, dar de încărcătură simbolică majoră, ca de pildă ochii. De numeroase ori, însă, prerogativele salutare ale sfântului sunt preluate de o ființă umană, un flăcău – e adevărat că nu tocmai om obișnuit: el e, de regulă, *marginalul*, *altul*, e fie feciorul cel tarat al împăratului, care, până la urmă se dovedește năzdrăvan (Drăgan

Cenușă) (Bîrlea, 1966: 209), fie copilul celei mai sărmame femei din sat (Odolean) (*Ibidem*: 258), care e, și el, înzestrat supraomenește.

În istoria lui *Drăgan Cenușă* (*Ibidem*: 209-239), zmeoiața fură soarele, luna, stelele, luceferii și ochii împăratului. În basmul *Greuceanului* antologat de Petre Ispirescu (Ispirescu, 1989: 157-166) zmeul cel mai mic (dar și cel mai periculos) lipsește omenirea de lumina soarelui și a lunii, astre pe care le capturează și le ține după gratii. Povestea *Cu Odolean – fițioru Boldicuți* (Bîrlea, 1966, I: 258-273) înfățișează aceiași aștri, furați, însă, de-o babă: “Hei! D’i ci iesti! (întuneric) Iești-o babă cari-o luat – zâci – tăt’i stelili și lucefer’li, și luna, și soarili d’i pi cer și sân fărămacat’i la dânsa și d’i baba acé tătă lumia asta, țara noastră, ari frică d’i baba acé.” (*Ibidem*: 264) E vorba, ca și de alte ori, de o zmeoaică. Sub amenințare, ea recunoaște față de Odolean: “Luna, și stelili, și lucefer’li sunt în ulcele la mini!” (*Ibidem*: 265) Firește, intervenția flăcăului restabilește ordinea cosmică. În ediția sa din 1966, Ovidiu Bîrlea menționează existența, în total, a 45 de variante folclorice ale motivului constelațiilor furate de zmei. (*Ibidem*: 239) Furtul lunii și soarelui apare ca motiv și în alte mitologii etnice, preluat apoi în literaturile culte naționale. *Kalevala* finlandezului Elias Lönnrot îl cultivă, dar îl asociază nu cu stelele, ci cu focul. În *Runa* a XLVII-a aflăm despre Louhi “stăpâna ținutului Pohyola,/vrăjitoarea bătrână și fără dinți din Northland (Țara Nordului): ca și la noi, conflictul se sprijină pe implicarea malefică a babei demonice/zmeoaicei; aceasta fură soarele, luna și focul:

<i>Louhi, hostess of</i>	<i>she utters:</i>	<i>And the cabins full of</i>
<i>Pohyola,</i>	« <i>Moon of gold and Sun</i>	<i>darkness.</i>
<i>Northland’s old and</i>	<i>of silver,</i>	<i>Night was king and</i>
<i>toothless wizard,</i>	<i>Hide your faces in the</i>	<i>reigned unbroken,</i>
<i>Makes the Sun and</i>	<i>caverns</i>	<i>Darkness ruled in</i>
<i>Moon her captives;</i>	<i>Of Pohyola’s dismal</i>	<i>Kalevala,</i>
<i>In her arms she takes</i>	<i>mountain;</i>	<i>Darkness in the home</i>

CĂRȚI POPULARE...

<i>fair Luna From her cradle in the birch-tree, Calls the Sun down from his station, From the fir-tree's bending branches, Carries them to upper Northland, To the darksome Sariola; Hides the Moon, no more to glimmer, In a rock of many colors; Hides the Sun, to shine no longer, In the iron-banded mountain; Thereupon these words</i>	<i>Shine no more to gladden Northland, Till I come to give ye freedom, Drawn by coursers nine in number, Sable coursers of one mother! » When the golden Moon had vanished, And the silver Sun had hidden In the iron-banded caverns, Louhi stole the fire from Northland, From the regions of Wainola, Left the mansions cold and cheerless</i>	<i>of Ukko. Hard to live without the moonlight, Harder still without the sunshine; Ukko's life is dark and dismal, When the Sun and Moon desert him.²⁶</i>
--	--	---

Tot în *Lupta Arhanghelului/prada în rai* intervine o secvență explicativă, o microlegendă privitoare la detalii din anatomia umană: Satana e păcălit să se scufunde în adâncuri, iar Dumnezeu îngheață marea pentru a-l prinde; la finalul luptei, sfântul e rănit: demonul îi smulge o bucată din talpă – de unde explicația tălpii scobite la om. Similar, la ieșirea de pe tărâmul celălalt, ca și arhicunoscutului Prâslea (Ispirescu, 1989: 92-103), de altfel, lui Drăgan Cenușă pajura îi mai cere de mâncare. Flăcăul își taie de la subsuoară, de sub genunchi și din talpă: "D'e-atuncea spune c-o-s c-o rămas la uom aieste tri bort'e: su g'enunk'e, susuoară și-n

²⁶ Cf. Elias Lönnrot, *The Kalevala*, translated by John Martin Crawford (1888): <http://www.sacred-texts.com/neu/kveng/kvrune47.htm>, (accessed on 12. 03. 2013).

talpă.” (Bîrlea, 1966: 236) În alte variante cel rănit e diavolul, căci sfântul îi smulge patru aripi *etc.*

Inscriptibilă în aceeași tipologie, *lupta arhanghelului*, legenda apocrifă a *Sfântului Sisinie* îl arată pe acesta plecând în căutarea copiilor surorii sale, răpiți de diavol. Ce reține atenția este credința populară că a cunoaște numele secrete ale demonului și formele în care el se poate transpune e sinonim cu a deține puterea absolută asupra lui: Sfântul îl prinde și-l silește cu bătaia să-i dezvăluie numele misterioase.

Ca nucleu tramatic, povestea pornește din superstițiile asiriene. Trecute în descântece și ajunse mai apoi în Egiptul elenistic, se transformă aici în legende cu conținut hagiografic. Credința în puterea dominatoare asupra maleficului a făcut ca legenda scrisă a lui Sisinie să devină, ca și aceea a Duminicii, amuletă, purtată pentru protecția copiilor nou născuți și a lehzelor. În Moldova de nord și Bucovina, copilașul pentru care nu se recurge la metoda protectoare se va îmbolnăvi, arată N. Cartoian (Cartoian, 1980: 189), cu siguranță de *Samcă* – numele diavolului într-una din ipostazele sale pruncucigașe. Remediul e specific: *descântecul de samcă*. Tot Cartoian semnalează un descântec similar, descoperit în inscripții pe foi de plumb, în săpături efectuate la Turnu Severin de C. Bărcăcilă (*Idem*: 121): textul e scris în slavonește și datează, după aspectele fonetice, din secolul al XIII-lea).

Existența dualismului în zonele românești și formele în acesta care s-a înfățișat a beneficiat de atenția specialiștilor români, istorici ai religiilor, istorici sociali, istorici literari, hermenuți, filozofi. Definitorie pentru credințele dualiste stă *legenda cosmogonică*, în virtutea căreia lumea se explică prin acțiunea dublă, polară, a principiilor spirituale absolute, antagonice: unul pozitiv, celălalt negativ, Dumnezeu și Diavolul. Întrucât legenda cosmogonică dualistă, e “produs al unei mentalități dualiste” și

“producătoare de mentalitate mitică dualistă”²⁷, intrând pe teritoriile diverselor culturi a generat și modificat credințe, a contaminat mitologiile locale, a lăsat motive, teme, personaje în basmele zonei, ulterior a influențat literatura cultă, de autor. Lumea e mai simplu de înțeles dacă există cineva care poate fi făcut responsabil pentru existența răului. A. Oișteanu explicitează funcționarea grilei dualiste și succesul pe care l-a putut atinge:

Principala întrebare la care trebuie să răspundă orice doctrină religioasă este « Unde malum? » (De unde vine răul?) Dacă Dumnezeu este omnipotent și omniscient, unic și perfect, cum se face că a creat o lume imperfectă? Cum au apărut pe lume moartea, durerea, întunericul, frigul, seceta, cutremurele, furtuna etc.?! Spre deosebire de monoteism, dualismul nu are probleme să explice pe limba poporului (s. n., G. N.) originea răului din lume (Oișteanu, 2006-2007: 877),

proponând drept criteriu dichotomia *facil/nonfacil*. (A oferi o explicație în virtutea *principiului parcimoniei* – căutând cauzele cele mai simple și mai apropiate de natură – pare o soluție nu numai de bun simț, ci și operațională.)

De la jumătatea secolului al XIX-lea începând, apariția dualismului religios în Europa sud-estică a constituit o sursă de puternice controverse între savanții europeni. La noi primul care a luat-o în considerație au fost B. P. Hasdeu, în *Cuvente den bătrâni*²⁸,

²⁷ Andrei Oișteanu, “Problema dualismului religios în Europa de Sud-Est: De la Moses Gaster la Mircea Eliade”, *Revista “22”*, anul XV, p. 877, (29 decembrie 2006 - 04 ianuarie 2007) (cf. <http://www.revista22.ro/problema-dualismului-religios-in-europa-de-sudestbrde-la-moses-gaster-la-mircea-eliade-3342.html>) (consultat la 20. 06. 2014).

²⁸ În volumul al II-lea, București, 1879; vezi și ediția din 1984, Editura Didactică și Pedagogică, București.

apoi Moses Gaster, în *Literatura populară română*²⁹. Opinia celor doi a fost că mazdeismul, dualismul religios iranian, s-a continuat în maniheismul secolului al III-lea și, ulterior, prin sectele neo-maniheiste. Dintre acestea, urme mai semnificative au lăsat *paulicienii*, vizibili între secolele VIII și IX, și *bogomilii*, între secolele X și XIV. Revigorarea dualismului arhaic prin bogomilism i se datorează preotului eretic bulgar Ieremia Bogomil (927-968).

Persecutată religios, secta bogomililor se refugiază către apusul Europei, prin Bosnia, Croația, în Italia de nord, Milano (unde reapare sub numele de *patarini* - "locuitor al Patarei, cartier milanez"), în Germania sudică (unde se vor numi *cathari*, "puri") și în Franța meridională (unde, stabiliți la Albi, vor fi cunoscuți ca *albigenzi*). Legendele lor apocrife și scrierile doctrinare, arată Hasdeu și Gaster, au lăsat influențe marcate în culturile tradiționale slave din nordul Dunării, precum și în cultura tradițională românească. Andrei Oișteanu menționează "supraviețuirea pavlichenilor sud-dunăreni în unele sate din Câmpia Română, precum în satul Popești-Pavliceni de la sud de București." (*Ibidem*)

Ulterior, în articolul *Facerea lumii*, I. A. Candrea semnaleză originea indiană a motivului plonjonului cosmogonic și discută răspândirea legendelor cosmogonice dualiste în Asia și Europa. (Candrea, 1923: 15)

Nicolae Cartoian vine mai târziu cu ideea unui posibil traseu alternativ al legendelor dualiste: plecând din Iranul mazdeean, se infiltrează în Europa orientală nu grație "propagandei" bogomilice din Balcani, ci din pricina "stăpânirii mongole din Evul Mediu, care se întindea peste toate popoarele, din Rusia până în Asia Nordică", favorizate de existența marilor căi comerciale ce de timpuriu au făcut legătura între Asia Centrală

²⁹ București, 1883; vezi și ediția a doua, din 1983, Editura Minerva, București.

și zonele din jurul Mării Negre; mai apoi de coloniile iranice stabilite în provinciile sudice ale Rusiei. (Cartoian, 1974: 58) Cercetările lui Nicolae Cartoian sunt continuate de Emil Turdeanu care – după Moses Gaster și în paralel cu Mircea Eliade – de la Paris, a deschis investigației internaționale tema dualismului sud-est european. În lucrări ca *Apocryphes Slaves et Roumains de l'Ancien Testament*, E. J. Brill, Leiden, 1981³⁰ (*apud* Oișteanu, *loc. cit.*), cercetează răspândirea scrierilor apocrife în cultura veche română și slavă, de asemenea amploarea influenței la care au ajuns. Una din principalele sale preocupări se structurează în jurul necesarei distingeri între *adevăratele apocrife bogomilice* și *pseudo-apocrifele bogomilice*.

În eseu *Fârtate și Nefârtate*, Lucian Blaga adaugă la discuție faptul că Dumnezeu și Diavolul trebuie să fie, în fapt, congeneri, de vreme ce apar ca frați în legendă. De unde concluzia existenței unui Tată al lor, mai sus de ei, în a cărui substanță ar trebui să existe “firește”, “un amestec de bine și de rău”. (Blaga, 1972: 207) Un alt aspect important e acela că Blaga sesizează faptul că, odată ajuns la noi, dualismul religios bogomilic nu a dat naștere unei doctrine teologice în sine, ci a îmbogățit, numai, mitologia populară și folclorul religios; la români a fost un “eres visat, iar nu eres organizat”. (*Ibidem*)

Mircea Eliade propune (*cf.* Eliade, 1995), la rândul-i, câteva ipoteze alternative: “preexistentă unui puternic dualism religios la vechii slavi” ce favorizează repedele implant al noului dualism; sau originea mitului cosmogonic în Asia centrală, unde se regăsește frecvent la grupurile etnice turco-mongole; o a treia ipoteză plauzibilă e aceea care susține autohtonismul originii mitului:

³⁰ “Capitolul *Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudo-bogomiles* l-a publicat inițial în *Revue de l'Histoire des Religions*, vol. 138, Paris, 1950”, precizează Andrei Oișteanu.

Apriori nu este exclus ca anumite credințe « dualiste » difuzate în Balcani și în regiunile carpato-dunărene să reprezinte resturi de credințe religioase ale substratului traco-scitic. Metisat cu posibile « elemente dualiste, maniheiene și bogomilice », el poate aparține « patrimoniul(ui) religios al populațiilor protoistorice ale Europei de Sud-Est ». (Eliade, 1995: 28)

Romulus Vulcănescu e următorul cercetător important în linie: poziția sa se declară ca pro-autohtonistă, fără oscilații, sprijindu-se pe dualismul protodac, dac, apoi chiar daco-roman. Acesta nu a avut nevoie de “oficinele ereziei bogomilice”. (Vulcănescu, 1985: 235) În dualismul mitologic românesc “considerăm influența bogomilismului minoră, deoarece vine târziu peste un fond dualist arhaic, care și-a decantat elementele esențiale în mitologia autohtonă cu mult înaintea ereziei lui Bogomil.” (*Ibidem*)

“Infiltrațiile bogomilice”, în cazul mitologiei române nu au adus modificări de conținut în ideea arhaică a *dualismului fratocrat* Fărtat-Nefărtat. Probabil bogomililor li se datorește resemnificarea numelor cuplului fratern, în *Dumnezeu și Diavol*. (Vulcănescu, 1985: 234)

(Gândirea dualistă există ca impuls original și natural, fundamental efortului spiritului uman de a înțelege mersul lumii). Din punct de vedere psihologic, moral și metafizic, dualismul reduce pluralismul (s.a.) (politeismul) tuturor mitologiilor și religiilor la bipolaritatea, antagonismul și complementaritatea (s. n., G. N.) unora din divinitățile care sînt componente și dominante în spiritualitatea general-umană. [...] omul cugetă și simte natura și viața prin bipolaritatea elementelor și aspectelor ei antagonice, contrare sau contradictorii, prin contradicțiile reale ale constituenților sau lucrurilor, prin descoperirea opozițiilor reciproce și divergente și în cele din urmă prin complementaritatea lor. [...] De aceea dualismul nu se învață, ci se trăiește, pentru că este în firea proprie de a cugeta

CĂRȚI POPULARE...

astfel. El nu este o formulă metafizică care se importă și se exportă oricum și oricând, pentru că îl întâlnim pretutindeni în cugetarea incipientă sau dezvoltată a speciei umane. (Ibidem: 235)

Similar lui Romulus Vulcănescu, Ioan Petru Culianu, laborios cercetător al gnozei consideră dualismul religios ca o determinantă naturală a gândirii umane:

Dualismul nu este pur și simplu o doctrină ce se poate moșteni, ci un proces de gândire care, odată pus în mișcare, produce de la sine o infinitate de variante perfect previzibile, plecând de la o simplă analiză logică. (Culianu, 2002: 32)

Într-o discuție cu Andrei Oișteanu, Culianu își declară poziția:

Prezența bogomilismului în cultura populară românească este imponderabilă și nu poate fi măsurată sau demonstrată cu precizie. [...] Cred că urmele bogomilismului în cultura populară română sunt nule. (Ibidem)

Iar “În cazul cufundării cosmogonice, e mai plauzibil să credem că motivul provine și pe teritoriul românesc din mitologiile turco-tătare”³¹ . “Deci, pus să aleagă, Culianu a optat pentru soluția «central-asiatică», pe care Cartoian și Eliade o consideraseră ca fiind posibilă” . (Oișteanu, *loc. cit.*)

Originea dualismului religios în mitologia folclorică românească continuă să fie o chestiune deschisă investigației științifice, supusă în continuare imponderabilului adus prin potențiale noi descoperiri.

³¹ I. P. Culianu în dialog cu A. Oișteanu, “Despre gnosticism, bogomilism și nihilism”, *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 3, 1985 (*apud* Oișteanu, *loc. cit.*).

*

* *

Încă de la începutul infiltrației lor, textele bogomilice colportate pe teritoriul cultural românesc au deranjat profund doctrina religioasă oficială. De aceea apar incriminate în așa numitele *Indexuri de cărți oprite*. B. P. Hasdeu publică un *Index librorum prohibitorum* din secolul al XVI-lea, Cartoian, de asemenea, publică unul, conținut în mss. BAR nr. 1.570 (*Ibidem*), o traducere “de pre limba slovenească” făcută cu aproximație la 1667. Lista semnalează titlurile mai multor apocrife bogomilice, unele chiar aparținând preotului “Eremia (Bogomil) bulgărescul”, atrăgând atenția asupra cărților “ceale mincinoase pre care nu se cade a le ținea și a le ceti dreptu credincioșii Hristiani”. Alexandru Mareș (Mareș, 2005: 257 și urm.) discută pe marginea a trei liste de texte oprite din secolul al XVII-lea: *Indicele* cuprins în *Cazania de la Voievozi*, copiat pe la începutul secolului amintit la Belgrad, de către preotul Vasile din Moldova; *Indicele* din *Nomocanonul slavon* descoperit în 1651 la Mănăstirea Bistrița; *Indicele* din *Kirillovka Kniga* (*Cartea lui Kiril*), tradus la 1667-1669, în Târgoviște, de Staicu Grămăticul. Observația sa este că dintre cărțile menționate în aceste indexuri ca anatemizate în toată aria răsăriteană a Europei, numai câteva au circulat în spațiul românesc. Traducerea și copierea textelor apocrife religioase, atestate cu precădere în Transilvania, nu au fost împiedicate de punerea în circulație a acestor indici; în ciuda vehemenței avertismentelor profesate, listele clericilor nu au avut puterea de a le frâna ideilor dualiste răspândirea și lucrarea subtilă în conștiințe. A. Mareș mai precizează că până la momentul studiului său nu se cunosc informații despre o eventuală interdicere a cărților religioase apocrife sau a cărților de divinație venită dinspre Biserica Ortodoxă din Moldova ori Muntenia.

*

* *

Trecând dincolo de aceste aspecte și, în același timp, incluzându-le, observăm cum în diversele zone geografice și literare pe care circulația lor le-a acoperit, cărțile populare au beneficiat de un proces regenerativ grație elementelor din folclorul locului. Uneori s-a petrecut invers: fondul popular s-a infiltrat în substanța lor încă de la concepție (ca pildă stă *Filerot*, minuscul roman creat direct în limba română – după cum datele existente lasă a se deduce); fie s-a suprapus la trecerea lor într-o nouă arie lingvistică/etnică, într-un moment ulterior. Pe de cealaltă parte, cărțile populare au fost captate în imagistica locală, iar structuri și termeni colportaji prin ele – ori creați de sistemele limbilor istorice la atingerea cu noutatea lor lexicală – au pătruns în limbajul popular. În această manieră, conchide C. I. Chițimia (Chițimia, 1968: 264), cărțile populare “devin opere naționale”.

Privite retrospectiv, diacronic, cărțile populare produc – și, la lectură, pun în evidență – o multitudine de extensii și consecințe: în limbă, în literatura artistică, în societate. La noi, ele sunt, pe de o parte, documente ce păstrează și atestă diversele fapte din parcursul istoric al limbii române și concentrează date ce ni le arată în conexiuni subtile cu literaturile și limbile europene ori asiatice. Pe de altă parte, le aflăm implicate profund în modelarea spiritualității românești, cel puțin în calitate de agenți motrici ai schimbărilor modelatoare, dacă nu ca și cauze directe. Provoacă eforturile autohtone spre adaptarea structurilor existente pentru redarea unor conținuturi noi în sistem propriu. Și, într-un anumit fel, ne obligă să le luăm în considerație. Au un efect într-o anumită măsură constrângător. Convingerea noastră este că aceste texte ale cărților populare românești au periodic nevoie de relecturarea structurilor lor subtile. Care să se extindă dincolo de abordarea strict literară sau istoric-literară și dincolo de abordarea strict lingvistică ori de istorie a limbii. O infralectură integratoare.

Bibliografie

- Bîrlea, Ovidiu (1966), *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Editura Pentru Literatură, București.
- Blaga, Lucian (1972), *Isvoade*, Editura Minerva, București.
- Blaga, Lucian (1974), "Poezii", in *Lucian Blaga, Opere*, vol. 1-2, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București.
- Blaga, Lucian (1977), "Meșterul Manole", in *Lucian Blaga, Opere*, vol. 5, *Teatru*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București.
- Blaga, Lucian (1991), "Meșterul Manole", in *Lucian Blaga, Opere*, vol. 4, *Teatru*, ediție critică de George Gană, Editura Minerva, București.
- Candrea, I. A. (1923), "Facerea lumii", *Adevărul Literar și Artistic*, nr. 127, pp. 16-26.
- Cartoian, Nicolae (1974), *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I – *Epoca influenței sud-slave*, vol. II – *Epoca influenței grecești*, Editura Enciclopedică Română, București.
- Cartoian, Nicolae (1980), *Istoria literaturii române vechi*, Editura Minerva, București.
- ****Cărțile populare* (1963), ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, vol. I-II, Editura Pentru Literatură, București.
- Chițimia, I. C. (1961), "Problema raportului dintre cărțile populare și folclor", *Revista Analale Universității București, Seria științe sociale, Filologie*, vol. X, nr. 23, pp. 67-69.
- ****Crestomația limbii române vechi* (1994), coordonator Alexandru Mareș, vol. I (1521-1639) alcătuit de Emanuela Buză, Magdalena Georgescu, Alexandru Mareș și Florentina Zgraon, Editura Academiei Române, București.

CĂRȚI POPULARE...

- ****Crestomație de literatura română veche* (1989), vol. I, II, coordonatori I. C. Chițimia, Stela Toma, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Culianu, Ioan Petru (2002), *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie și mituri*, Editura Polirom, Iași.
- Eliade, Mircea (1995), *De la Zalmoxis la Gengis-Khan, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu*, Editura Humanitas, București.
- Eliade, Mircea (2000), *Istoria ideilor și credințelor religioase*, traducere și postfață de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, București.
- Eliade, Mircea și Culianu, Ioan Petru (1993), *Dicționar al religiilor*, Editura Humanitas, București.
- Gaster, Moses (1983), *Literatura populară română*, ediția a doua, Editura Minerva, București.
- Hasdeu, Bogdan Petriceicu (1984b), *Cuvente den batrîni. Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă. Studiu de filologie comparativă*, ediție îngrijită și note de G. Mihăilă, vol. III, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Hasdeu, Bogdan Petriceicu (1983), *Cuvente den batrîni. Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă. Studiu de filologie comparativă*, ediție îngrijită și note de G. Mihăilă, vol. I, Editura didactică și pedagogică, București.
- Hasdeu, Bogdan Petriceicu (1984), *Cuvente den batrîni. Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă. Studiu de filologie comparativă*, ediție îngrijită și note de G. Mihăilă, vol. II, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Ispirescu, Petre (1989), *Legende sau basmele românilor*, Editura Minerva, București.

- Mareș, Alexandru (2005), "Remarks of the index of Forbidden Books in the 17th century", *Revista Studies and Materials of Medium History*, XXIII, pp. 257-280.
- Oișteanu, Andrei (2007), "Problema dualismului religios în Europa de Sud-Est: De la Moses Gaster la Mircea Eliade", *Revista "22"*, anul XV (877) (29 decembrie 2006 - 04 ianuarie 2007), <http://www.revista22.ro/problema-dualismului-religios-in-europa-de-sudestbrde-la-moses-gaster-la-mircea-eliade-3342.html> (consultat la 20. 06. 2014).
- Șăineanu, Lazăr (1978), *Basmelor române*, Editura Minerva, București.
- Vatamaniuc, D. (1977), *Lucian Blaga. Biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Velculescu, Cătălina (1984), *Cărți populare și cultură românească*, Editura Minerva, București.
- Velculescu, Cătălina (1988), *Între scriere și oralitate*, Editura Minerva, București.
- Voronca-Niculiță, Elena (1998), *Datinile și credințele poporului român*, ediția a doua, îngrijită de Victor Durnea, studiu introductiv de Lucia Berdan, Editura Polirom, Iași.
- Vulcănescu, Romulus (1985), *Mitologie română*, Editura Academiei, București.

Cuprins - Contenu - Content

Tabula Gratulatoria	9
Argument. Modelul francez: conexiuni formatoare	15
Argument. Modèles français: connexions formatrices.....	24
Argument. The french model: shaping connections	34
Cuvânt introductiv la volumul 1	43
Introduction au 1 ^{er} volume	46
Foreword to the 1 st volume	49

1. Modele literare - Modèles littéraires - Literary patterns

Andreea VLĂDESCU, <i>Répliques roumaines au modèle français dans le théâtre de l'entre deux guerres</i>	55
Felicia CENUȘĂ, <i>Bruioane antiutopice în proza actuală din Republica Moldova</i>	70
Diana CIOINAC (ȘIPILOV), Angela COȘCIUG, <i>De la vis la text: unele considerații asupra onirismului francez și românesc</i>	81
Liliana GHEORGHITĂ, <i>Evoluția subcategoriilor comicului în literatura franceză</i>	93
Inga EDU, <i>Al treilea discurs: premise și perspective în publicistica literară din Basarabia</i>	113
Elena Mihaela ANDREI, <i>La théorie classique d'après les préfaces de Racine</i>	126
Maria ABRAMCIUC, <i>Volumul Meditații poetice (Méditations poétiques) de Alphonse de Lamartine și afirmarea meditației în lirica românească pre-eminesciană</i>	143

2. Relații literare – Relations littéraires – Literary relations

Constantin PRICOP, <i>Despre relațiile literare româno-franceze</i>	157
Tamara CEBAN, <i>Paul Miclău, personnalité marquante de l'espace roumain et francophone</i>	170
Victoria FONARI, <i>L'intertextualité: la littérature française dans l'œuvre d'Aureliu Busuioc</i>	178
Dan Constantin STERIAN, <i>La polyphonie romanesque et sa traduction: illustration sur l'incipit du roman de Diderot, Jacques le fataliste et son maître</i>	187
Victoria UNGUREANU, <i>Le courage de la créativité dans la traduction du texte poétique</i>	210
Lucian BĂICEANU, <i>Influențe ale poeticilor franceze în poezia românească modernă: raportul identitate-alteritate</i>	217

3. Studii literare – Études littéraires – Literary studies

Mariana FLAIȘER, <i>Despre norul de profume la Mihai Eminescu</i>	231
Diana VRABIE, <i>Modelul gidian sau despre autorul loial și subconștiența logică</i>	243
Valentina BIANCHI, <i>Samuel Beckett et son message universel</i>	251
Cristina ROBU, <i>Figure du double. Un exemple québécois</i>	258
Oana COGEANU, <i>Beloved: passing on the story</i>	267
Arina POLOZOVA, <i>Colour words in Jane Eyre by Charlotte Brontë</i>	288
Claudia Elena DINU, <i>Expériences de la personne dans les romans de Georges Bernanos</i>	298
Gina NIMIGEAN, <i>Cărți populare și spiritualitate românească</i>	308

Editura **Vasiliana '98** - acreditată CNCS

Tel: 0332421250

e-mail: vasi98iasi@yahoo.com

www.vasiliana98.ro

Redactor: *Florentin Busuioc*

Apărut 2014

Iași - România