

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef	Prof. univ. dr. Mircea A. DIACONU
Redactor-șef adjunct	Prof. univ. dr. Elena-Brândușa STEICIUC
Colegiul de redacție	Prof. univ. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU Conf. univ. dr. Sabina FÎNARU Conf. univ. dr. Cornelia MACSINIUC Conf. univ. dr. Ovidiu MORAR Conf. univ. dr. Elena-Luminița TURCU Lector univ. dr. Daniela PETROȘEL Lector univ. dr. Gabriela RANGU Lector univ. dr. Codruț ȘERBAN
Secretar de redacție	Lector univ. dr. Raluca DIMIAN
Coperta	Conf. univ. dr. I.C. CORJAN
Responsabil de număr	Conf. univ. dr. Cornelia MACSINIUC Lector univ. drd. Otilia IGNĂTESCU

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae MANOLESCU (Academia Română)
Acad. Nicolae BREBAN (Academia Română)
Acad. Mihai CIMPOI (Academia Română)
Prof. univ. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. univ. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. univ. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. univ. dr. Maria ȘLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)
Prof. univ. dr. Mircea MARTIN (Universitatea din București)
Prof. univ. dr. Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. univ. dr. Ioan POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. univ. dr. Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)
Prof. univ. dr. Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)
Prof. univ. dr. Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, Corp A, Camera 4, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută CNCSIS și cotate în categoria **B+** (cod 419).

Pagină web: meridiancritic.litere.usv.ro, analelitere.usv.ro

ISSN: 1584-2886

© Copyright, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:
Documentarist Iuliana CÎRȘTIUC

Bun de tipar: 1.XI.2010

Apărut: 2010

Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava
720229 – Suceava Str. Universității nr. 13

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XVI, NR. 2

2010

Editura Universității din Suceava
2010

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. UTOPIA AND DYSTOPIA (II) 7

Simona ANTOFI, Utopie, antiutopie și contrautopie – <i>Țiganiada</i> ca experiment literar și joc ficțional	9
Iva BALIC, Laboring Women: Martha Bruère's Response to Edward Bellamy ..	19
Stijn De CAUWER, Ideology Critique and Utopianism in the Work of Robert Musil	29
Adrene Freeda D'CRUZ, T. RAVICHANDRAN, More Real than the Real: Technocapitalism in Salman Rushdie's <i>Fury</i>	41
Elise VAN HAESEBROECK, Utopie, hétérotopie, atopie: du théâtre comme avènement d'espaces discordants. L'exemple de <i>Comme un chant</i> de David de Claude Régy	57
Otilia IGNĂTESCU, Particularități ale discursului literar în scrierile utopice/distopice pentru copii	71
Dolores Juan MORENO, Poetry and Desire: Seeds for the Future Utopia	77
Anne PELLOIS, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, L'utopie à l'épreuve de la scène et vice versa	85
Carmen STOIANOV, Imposibilul vis al fluturelui de a fi îmbrățișat de stele sau Utopie și distopie în <i>Madame Butterfly</i> de Giacomo Puccini. Note pe marginea filmului de televiziune semnat Jean-Pierre Ponnelle	97
Anna SUWALSKA-KOŁECKA, "I've seen the future and it's yellow" – Dystopian Imagination in Tom Stoppard's <i>Jumpers</i>	103
Codruț ȘERBAN, Native American Prophecies and the Utopian Rebirth of Cultural Time	115

II. EXEGEZĂ 127

Briana BELCIUG, Identité et mémoire dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i> d'Assia Djebar	129
Niadi-Corina CERNICA, Despre imaginar și cultură în epoca globalizării	139
Emilia COLESCU, Vision épique et perspective symbolique dans <i>Pélagie-la-charrette</i> d'Antonine Maillet	145

Ioan FĂRMUȘ, Recitind poetica tradițională. Un joc cu lectori în <i>Pseudo-cynegeticos</i> de Al. Odobescu	151
Raluca HERGHELIGIU, Die Ironie als Optikinstrument bei Proust und Musil. <i>Françoise und Rachel</i> als literarische Inszenierungen des Komischen .	171
Anca MAGUREAN, Les eaux de vie dans le contexte romanesque hébertien	183
Annemarie-Adriana PENTELEICIUC, La traduction – un pari sur le possible ...	193
Alina TARĂU, Les traducteurs du roman <i>La peau de chagrin</i> de Balzac	203

III. RECENZII 213

Daniel Cristea-Enache, <i>Timpuri noi. Secvențe de literatură română</i> (Carmina STOIAN)	215
Gheorghe Grigurcu, <i>Poeți români de azi</i> (Mariana PASINCOVSCHI)	218
Raluca Hergheligiu, <i>Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion</i> (Briana BELCIUG)	222
Claude Lecouteux, <i>Lexikon der Germanischen Mythologie</i> (Mihai-I. CRUDU)	225
Norman Manea, <i>Laptele negru</i> (Georgeta ȚAN)	226
Brian McHale, <i>Ficțiunea postmodernistă</i> (Anca-Gianina BLEOJU)	229
Filippo Tommaso Marinetti, <i>Manifestele futurismului</i> (Daniela PETROȘEL) ...	231
*** <i>Mélanges offerts à Irina Mavrodin</i> (Anca-Andreea CHETRARIU)	235

IV. NOTE DESPRE AUTORI 239

I. DOSAR CRITIC

UTOPIA AND DYSTOPIA (II)

UTOPIE, ANTIUTOPIE ȘI CONTRAUTOPIE – *ȚIGANIADA* CA EXPERIMENT LITERAR ȘI JOC FICȚIONAL

Simona ANTOFI,
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați
simoantofi@yahoo.com

Résumé: Représentative par la composante utopique, aussi que par celle antiutopique, pour l'idéologie des Lumières et pour la fiction littéraire, *Țiganiada* exploite, à l'aide des instruments para, hyper, inter, intra, archi et surtout métatextuels presque tout ce que la littérature de l'époque lui pouvait offrir. De même, elle invente son auteur – qui se thématise lui-même dans le paratexte, un groupe de lecteurs virtuels et un ensemble de mondes possibles qui se superposent, s'altèrent les uns les autres ou s'entrecroisent.

Mots-clés: idéologie littéraire, métatexte, anti-utopie, contreutopie, fiction littéraire

Recunoscute de întreaga critică de specialitate, fără excepții, meritele *Țiganiadei* și, implicit, ale lui Ion Budai-Deleanu, sunt indubitabile. Depășindu-și cu mult epoca literară și așteptările publicului, înghițind perioade literare și specii pe care istoria literaturii române încă nu le înregistrase, *jucăreaua* a provocat și continuă să provoace controverse. Privită fie din perspectivă comparatistă, fie ca un joc literar (aparent) gratuit, ori ca demonstrație de virtuozitate parodică, para, arhi și metatextuală, *Țiganiada* construiește, atât cu instrumentele literaturii serioase, cât și cu cele parodice, burlești și comice, o lume posibilă (in)validată în permanență de însăși scriitura care o constituie.

Ipotetica lume în care Țiganii ar putea să sălășluiască în felul lor, sau după reguli de altă natură, prestabilite, face obiectul construcției și al deconstrucției parodice și constituie doar unul dintre palierele acestui text de o complexitate evidentă. Ia naștere, odată cu textul, o referință de gradul al doilea, specifică literaturii, prin punerea permanentă în criză a adevărului istoric, o utopie frumoasă, promițătoare, în care Țiganii ar avea un loc numai al lor, stabil, iar Vlad Țepeș i-ar putea înfrânge definitiv pe turci. Pe ruinele acestei referințe secunde – ca într-un palimpsest jucăuș, menit să răsucească în sens contrar toate așteptările unui posibil cititor avizat, se naște o antiutopie scripturală, sub semnul cuvintelor înțelepte ale lui Solomon, reproduse sub formă de pseudocitat cu tâlc: „Toate-s deșerte și nebunie!/ Căci numa de acel este ferice/ Care pe sine a cunoaște începe/ Și firea lucrurilor pricepe.”

Aventura scripturală și sursologică a literaturii începe astfel. Căci, dincolo de utopie și de reversul ei parodic, (auto)distructiv, ceea ce rămâne este puterea literaturii de a crea lumi. Gratuitatea jocului cu și de-a ficțiunea are în spate, orice s-ar spune, o meditație severă asupra naturii umane în genere și asupra acelui mod de a privi lucrurile, lumea și oamenii pe care istoria literară și cea a culturii l-a etichetat drept ideologie iluministă.

Ideologia literară a *Țiganiadei* se organizează, ca și textul, pe mai multe paliere. Cele două secvențe de paratext, *Prologul*, respectiv *Epistolia închinătoare către Mitru Perea, vestit cântăreț*, la care se adaugă titlul și subtitlul (*Țiganiada* sau *Tabăra Țiganilor, poemation eroi-comico-satiric alcătuit din doasprăzece cântece* de Leonachi Dianeu, Îmbogățit cu multe însemnări și luări aminte CRITICE, FILOSOFICE, ISTORICE, FILOLOGHICE și GRAMATECE de către Mitru Perea și alții mai mulți în anul 1800), oferă chei de lectură neconcurențiale și punctul de vedere al instanței auctoriale asupra facerii literaturii, ca și asupra consecințelor acesteia. Cele douăsprezece cânturi care urmează se organizează (dez)ordonat pe trei paliere. Palierul *serios* propune o relativizare neașteptată, din partea unui reprezentant, fie și în exil, al Școlii Ardelene, prin argumentele pro și contra, a ideologiei iluministe, precum și mesaje subversive adresate celor rămași în teritoriile românești. Se adaugă, aici, observațiile defavorabile firii umane, înclinate mai cu seamă spre vicii și desfrâu, decât spre punerea în practică a generoaselor precepte iluministe.

Pe un al doilea palier se situează, cu o evidentă intenție deconstructivă, componenta parodică, cea burlescă, cea comică și cea ironică a scriiturii, toate orientate atât asupra epopeii, ca specie, și asupra mentalității scripturale care a creat-o și i-a asigurat longevitatea, cât și asupra literaturii înseși, validată sau invalidată de către posibilele grile de lectură care i se pot aplica.

Al treilea palier – metatextual – se nutrește din subsolul generos în a oferi multiple chei de lectură și soluții de interpretare *Țiganiadei* în sine și *Țiganiadei* ca exercițiu, experiment, joc literar, ansamblu de *mises en abîme* și de nenumărate direcționări sursologice, precum și din inserturile metatextuale pe care *Țiganiada* singură le poartă, autocitându-se, dialogând cu sine și dovedindu-și, în ultimă instanță, autoreferențialitatea. Așa se face că utopie și antiutopie, deopotrivă, dialoghează, serios și parodic, se caută și se găsesc succesiv în textul și în subsolul *Țiganiadei*, reflectându-se reciproc și reciproc invalidându-se.

La modul serios și la modul ironic utopie și antiutopie, fără a nedreptăți nici una dintre componentele *poemationului*, *Țiganiada*, dincolo de orice intenție auctorială paratextual exprimată, propune o pluriperspectivă asupra (anti)utopiei pe care orice bucată de literatură o construiește, precum și asupra instrumentarului prin care o poate face.

Nicolae Manolescu o numește, îndreptățit, „comedie a literaturii”, „permanent amestec de ficțiune și de critică a a ficțiunii”, „mai degrabă o epopee a literaturii decât una a Țiganilor și comedie a literaturității mai degrabă decât una a limbajului”.¹ Mircea Cărtărescu remarcă – pierzând, însă, din vedere componenta meditativ – serioasă a ideologiei textului – că „scrierea este o epopee

autoironică, autoparodică și autoreferențială” în care „diavoli și sfinți participă la treburile lumii, eroi și antieroi își împletesc temele polifonic, spectacolul lingvistic este printre cele mai generoase din scrisul românesc, totul în *scherzo*-ul universal al unei lumi de hârtie, ușoară și grațioasă, în care referentul devine text și textul se întoarce în referențialitate, fără fisuri și opintiri”.² Iar Bogdan Crețu situează fără rezerve *Țiganiada* în categoria literară a antiutopiilor, argumentând prin aceea că „autorul *Țiganiadei*, spirit lucid și nelipsit de un accentuat simț critic, sesizând artificialitatea genului utopic și, mai mult decât probabil, și supărătoarele sloganuri pe care acesta, supraevaluat în epocă, tindea să le impună ca model, creează, de fapt, o parodie a *pattern*-ului existent, vizând atât forma căzută într-un agasant manierism, cât mai ales ideologia iluministă.”³

Fatalmente unidirecționat, fiecare punct de vedere favorizează un anumit ansamblu de componente ale *poemationului*, în detrimentul celorlalte și al ansamblului textual de un rafinament și de o complexitate comparabilă cu marile modele declarate sau nedeclarete ale operei.

Paratextul ce deschide *Țiganiada* joacă rolul unei motivații de ordin teoretic a scriiturii pentru care aventurile ulterioare, de orice natură ar fi ele, să funcționeze ca argumente. Așa se face că o observație conform căreia măreția eroilor greci sau romani antici este, în mare măsură, efectul unei scriituri anume stă alături de atitudinea deconstructiv-ironică: „un felu de poezie de aceste, ce să chiamă epicească, pofteste un poet deplin și o limbă bine lucrată”; ceea ce lipsind lui Leonachi Dianeu – care cade, în urma tentativei de a zbura în „sfântariul muzelor”, într-o baltă puturoasă și plină de broaște orăcăitoare – rezultatul efortului său de creație este o *jucărea*.

Avertizările îndreptate către cititorul îndelung avizat continuă, căci autorul îi sugerează să se pregătească pentru o lectură cu meandre, ale cărei semnificații sunt greu de deslușit și se ascund în spatele unei formule literare cu multe cifruri: „iubite cetitoriu, [...] și socotește cu priință, aducându-ți purure aminte că apa de baltă niceodinioară nu este limpede ca de fântână.”

Epistolia închinătoare începe prin a proiecta în ficțiune biografia lui Leonachi Dianeu, după modelul exemplar reprezentat de viața lui Cervantes, nementionat ca atare. Lumea utopică⁴ a literaturii începe cu elaborarea unui profil auctorial fictiv, menit să pună din capul locului scrierea și pe autorul ei sub semnul literarului, al ficțiunii și al posibilității de a o suprapune pe aceasta realității, confundându-le, apoi, cu bunăștiință, pe amândouă.

Pe de altă parte, o primă cheie de lectură este propusă aici: apartenența ideologică și practică a autorului la programul Școlii Ardelene – „Scrie-mi, rogu-te, cum vă aflați, că eu încă mă țin de ceata voastră și nu mă am lăpădat până acum, ba zioa și noaptea pentru dânsa lucru ș-ostănesc.” Despre care autor ar fi vorba, însă? Despre Budai-Deleanu, cel ce-și anagramează prudent numele, sau despre Leonachi Dianeu, cel cu biografie fabricată? Jocul acesta pe referință continuă: „toată povestea mi se pare că-i numai o alegorie în multe locuri, unde prin țigani se înțeleg și alții, [...]. Cel înțelept va înțelege!...” O nouă cheie de lectură – cea alegorică – se adaugă și este însoțită de o a treia, la fel de activă,

mai ales în subsolul *Țiganiadei*: „S-află într-însa și critică, pentru a cărei dreaptă înțelegere te poftesc s-adaugi oarecare luări aminte, căci știu bine că vei înțelege ce am vrut eu să zic la multe locuri.”

Mai mult decât atât, dacă Țiganii nu sunt doar Țigani, și istoria lor are un tâlc aparte, sunt numeroase secvențe în care nu Țiganii fac obiectul relatărilor, locul fiindu-le luat fie de viteazul Argineanu, fie de o scurtă și sintetică istorie scripturală a domniei lui Vlad Țepeș, pusă pe seama unui personaj de plan secund, Florescul, creat exclusiv ca voce naratoare, și susceptibil de a purta ideologia social-politică a lui Budai-Deleanu. Și mai sunt, desigur, sursele *Țiganiadei*, și ele de mai multe categorii: orale (istorisirile Țiganului Mârza), livrești (*Bătălia șoarecilor cu broaștele*, *La sechia rapita*, *Li animalii parlanti*), și fabricate *ad-hoc*: „izvodul ce am aflat la mănăstirea Cioarei în Ardeal, care întru toate să lovește cu pergamena ce s-au aflat, nu demult, în mănăstirea Zănoaghei.” Și, pentru ca jocul literar să se desăvârșească, trucul manuscrisului găsit, deconspirat ca atare, pune în criză problema *iluziei de real* și a (pretinsei) autenticității cu care, deseori, literatura se mândrește.

Raportul tuturor acestora cu resursele literare și mai ales cu scopul utopiei este unul de variabilitate liberă, s-ar putea zice. În sensul că, dacă utopia este un „gen literar exigent, care pretinde un fond ideatic dens și generos, o tradiție gnoseologică încercată” și „o considerabilă experiență narativă”⁵, ea implică și o intenție persuasivă; căci utopia „caută mai întâi să convingă, abia în plan secund să placă, să seducă, iar acest al doilea etalon – estetic, retoric, narativ etc. – nu are alt scop decât asigurarea succesului celui dintâi.”⁶ Și, în fine, utopia își subordonează un „discurs etajat, cu mai multe sertare, în care ficțiunea, fabulația manipulează receptarea.”⁷

Necesare deplasări de accent transferă preeminența tezei extraliterare în gratuitate și haz, sau îi relativizează la maxim semnificațiile, arătându-le părțile bune și părțile rele; scot în prim-plan strategiile de articulare a discursului literar și exploatează funcția lor persuasivă în scop estetic; manipulează receptarea, pe fondul unui discurs complex, ale cărui secvențe dialoghează între ele și cu marile cărți ale umanității, dar o și încurcă, punându-i cititorului la dispoziție simultan mai multe grile de lectură și, implicit, acces spre toate codurile textului, spre toate posibilele lumi care se întretaie, se suprapun, mimând o realitate a cărei inconsistență hrănește o antiutopie nici ea dusă până la capăt. Decât, poate, ca parodie axată pe primatul scriiturii literare asupra oricărei ideologii exterioare.

Adresarea simbolică spre hârtia mult răbdătoare denotă raportul fals concurențial dintre utopia iluministă și antiutopia ce o însoțește și o demască: „O! Tu hârtie mult răbdătoare,/ Care pe spate-ți cu voie bună/ Toată înțelepția de supt soare/ Și nebunia porți împreună,/ Poartă ș-aceste stihuri a mele,/ Cum ți le dau, și bune și rele.”

Semnificativ pentru intenția de destructurare a unei formule literare consacrate, susținute de o bogată tradiție și de nume mari ale canonului literar, raportul dintre *logos* și *mythos* este net în favoarea celui dintâi. Faptele propriu-

zise sunt puține în *Țiganiada*, iar multe dintre ele sunt accesibile exclusiv prin vocea vreunui narator de circumstanță. Trecute prin filtrul afectiv, intelectual și chiar lexical al acestuia, faptele - și narațiunea care le poartă - capătă o coloratură aparte, inconfundabilă. Așa sunt, de pildă, relatările lui Parpangel despre călătoria sa în iad și în rai, despre întâlnirea cu strămoșul Jundadel – autentificare fictiv-gratuită, hazlie, a arborelui său genealogic – sau despre aventurile eroice ale viteazului Argineanu. Istorisite de către naratorul *en titre*, acestea din urmă nu diferă decât printr-o eventuală miză subversivă, orientată către conaționali lui Budai-Deleanu, și prin lexic, de istorisirile puse pe seama unor personaje.

Modelul basmului popular, exploatat aici, nu este funcțional până la capăt, ci ironizat, căci Argineanu își pierde armele și demnitatea, bând în mod suspect din apa izvorului care ia puterile voinicilor. Toate acestea, se știe, sunt în favoarea lui Parpangel, devenit brusc varianta temporară a eroului. Pentru ca, mai apoi, Argineanu, prins de turci, să facă dovada firii sale de viteaz, iar Parpangel, dovada firii sale de Țigan fricos. Nimic nu este stabil în lumea sau în lumile alternative ale *Țiganiadei*. Jocul de-a și cu literatura are drept consecință relativizarea tuturor adevărilor: istorice, politice și literare. Așa se explică de ce Vlad Țepeș este silit, printr-un emisar al divinității, să abandoneze lupta contra turcilor, deși părea să aibă sorți de izbândă, și de ce, în urma sa, se ridică, simbolic, Romândor. În aceeași ordine de idei, disputa îndelungată a Țiganilor, pe tema celui mai potrivit sistem de guvernare, pare a da câștig de cauză monarhiei, apoi republicii, apoi unui hibrid – utopic sau antiutopic, la fel de bine – numit demoaristo-monarhia. Apărătorii fiecărui punct de vedere evidențiază avantajele unui sistem politic și dezavantajele celuilalt pentru ca, imediat, pe măsură ce discursurile se succed, avantajele să devină dezavantaje și invers. Totul ca într-un joc multiplu reflectorizant de oglinzi ce prelungește la nesfârșit dezbaterile și le relativizează semnificațiile. În cele din urmă, o păruială strașnică încheie totul.

De altfel, schema pseudonarativă care organizează existența Țiganilor și, până la un punct, a segmentului demonic al supranaturalului este foarte simplă: luări de cuvânt/dezbateri – ceartă – bătaie.

Procedeele care țin activă deconstrucția în *Țiganiada* sunt „demitizarea, ironia programată și parodia” ce „se transformă în instrumentar creator de epos comic.”⁸

Se adaugă, apoi, discreditarea modelelor ilustre, insistent – și suspect – menționate, caricatura – „în plan lexical, fonetic, tematic, epic”⁹, șarja, pitorescul lingvistic, „ironizarea subtilă a tehnicii pedante a referințelor livrești”¹⁰, bufoneria, „oralitatea, familiaritatea tonului [ce] creează impresia că naratorul a fost martor al evenimentelor”¹¹ și, consecvent deconstruită, „convenția verosimilității istorice”. Putând fi exemplificate cu nenumărate secvențe de text, toate aceste instrumente ale scriitorului servesc și în același timp deservesc atât proiectul utopic iluminist cât și miza de prim-plan a *Țiganiadei* – șansa dată Țiganilor de Vlad Țepeș, de a avea un teritoriu al lor, în schimbul participării la luptele cu turcii.

Proiectele utopice se oglindesc reciproc și își relativizează reciproc premisele: a aplica dezideratele iluministe asupra țiganilor fricoși, lacomi și nestătători echivalează cu a transforma „dalba țigănie” în argument proiluminist. Prin urmare, în ce măsură *Țiganiada* este un „« tratat despre fericire », dar un tratat conceput la modul epopeic”¹², rămâne de văzut. Mai degrabă o schiță de antitratat despre o fericire nicicând posibilă. Căci, pe cât de slabă este componenta epopeică, și pe cât de puternic reversul parodic al acesteia, pe atât de importantă devine ideea că nu trăim și nu vom putea vreodată trăi în cea mai bună dintre lumile posibile. Referința aluzivă la Voltaire, prin al său Micromegas, personaj al subsolului *Țiganiadei*, este relevantă și din această perspectivă.

În aceeași ordine de idei, Elvira Sorohan crede că „adevărul pe care îl iubește Budai vizează nu istoria nudă, ci esența ei utopică, susținută de o umanitate inconștientă, gata să-i ia în serios utopia.”¹³ Dar nu adevărul reprezintă fundamentul ideologiei literare pe care textul *Țiganiadei* o poartă, ci totala relativitate a lucrurilor, în desfășurarea istoriei. Mai mult, instrumentarul literar prin care Budai lucrează asupra realului și asupra optimizărilor ideologice ale acestuia surclasează orice dezbatere sau dispută cu pretenții teoretizante.

De departe cea mai inovatoare și cu deosebire modernă secțiune a *poemationului* este subsolul. Antrenate într-un dialog para, inter, intra, arhi și metatextual, personajele în spatele cărora se ascund, după cum s-a spus deja, ipostaze ale cititorilor posibili ai *Țiganiadei*, ambiționându-se la exhaustivitate, fac, mai mult sau mai puțin inocente, concurență instanței auctoriale. Ia naștere, astfel, „un fel de « operă paralelă » la scrierea propriu-zisă, amplificând, prin exagerări bine dirijate, comicul sursei la care se referă și asigurând întregului un reconfortant spirit ludic.”¹⁴

Cel mai erudit exponent al pleiadei de potențiali cititori care se străduiesc să înțeleagă textul, și aplică grile de lectură diverse, potrivite și nepotrivite, suprapun cu seninătate naivă adevărul ficțional peste realitate, dau ori caută explicații filologice, lingvistice, lexicale, militare, dogmatice ori antidogmatice etc., este Mitru Perea. Informația erudită, bagajul cultural deosebit de vast și priceperea în a decoda un text literar deosebit de complex sunt principalele competențe lectoriale ale personajului scriptural. Explicând textul pas cu pas, cu mai multă insistență în punctele mai obscure, Mitru Perea contrapune *fabula subiectului Țiganiadei* și forjează, astfel, un fel de contrautopie sprijinită pe contraforții unor dese *puneri în abis* lămuritoare pentru cititorul neavizat. O altă *Țiganiadă* se constituie astfel, mai limpede, cu sensurile la suprafață, dar din care au dispărut gratuitatea și regulile jocului literar.

În felul său, Cocon Idiotiseanul rescrie, și el, segmente ale textului în „viersuri cum sunt obicinuite” și cum le cântă țiganii la ospete, relativizând și mai mult opțiunile structural – artistice ale autorului și oferind o variantă de mahala a *poemationului*: „Frunză verde de săcară/ Iacă țiganii s-armară/ Ca să-și puie un vodă în țară/ Asemene lor, pe o cioară, /Dar sfădindu-se între sine,/ Lăsară-și vodă și-ocine/ Și mersără în țări străine/ Precum le-au părut mai bine.” Reacția Coconului

Simplițian pare a veni, în aceste condiții, dinspre bunul simț: „așa, judecând ca tine, trebuie să defăimăm toți poeticii și să cântăm purere *frunză verde*.”

Atent la instrumentarul literar folosit, și niciodată în dialog cu celelalte voci din subsol, cântitoare ori favorabile demersului literar al lui Budai-Deleanu, Mitru Perea definește procedeele literare, explică mecanismele semantice ale acestora și semnaleză prezența lor în text, indicând lectura potrivită. Nu de puține ori, comentând textul, își rezervă dreptul de a se îndoii de intențiile autorului, de a-i căuta sursele, justificându-i demersul, sau de a sublinia faptul că nu poate emite decât un singur punct de vedere, subiectiv: „*Alba țigănie*. Nu știi ce-i să zic de acest epitheton *alba* care nu se poate zice de țigănie, fiind ea din firea sa neagră. Asemene chip de vorbire am auzit eu și de la țărani noștri, când spun ei povești de țigani și-i batjocoresc. De bună samă d-acolo au împrumutat-o și poeticul nostru, și pentru aceasta socotesc eu că trebuie acel epitheton să să înțeleagă ironicește.” Sau: „Cuvântul *dada* este țigănesc șă însămnează tata.”; „*Trosc* este onoma-poeticon [...]” etc.

În felul acesta, *Țiganiada* își poartă cu sine comentariul multiplu orientat, adeseori dispute hazlii sau filologhicești iscându-se între vocile din subsol, ceea ce dă *poemationului* inedit aspect de metaficțiune: „Numeroșii « exegeți » din subsolul *Țiganiadei* susțin controverse uneori savante, alteori grotești, în care se înfruntă erudiția și bunul simț, cu naivitatea, incultura și prostia curată, dar mai cu seamă o concepție asupra textului în *literalitatea* lui cu mai recenta idee a ficționalității literaturii.”¹⁵

Pe de altă parte, însă, dând credit surselor țigănești ale lucrării, ipoteticelor manuscrise de la mănăstirile Cioara și Zănoaga, Mitru Perea *face jocul* literar al autorului și relativizează ultima componentă a *poemationului*, metadiscursul. Deconstruită ea însăși, autoritatea celui mai avizat dintre criticii (fictivi) ai *Țiganiadei* devine instrument al discreditării oricărui tip de autoritate. În felul acesta, contradicțiile anume presărate în *poemation*, sesizate de unele voci din subsol, sancționate sau explicate, sunt însoțite de contradicțiile interne ale discursului critic, indiferent cui este acesta atribuit.

Dacă atunci când se discută autenticitatea genealogiei și a faptelor lui Parpangel, de pildă, Onochefalos (Cap de măgar) și Musofilos dialoghează, fiecare cu argumentele sale, iar lor li se adaugă respectul acordat surselor scrise de către Mitru Perea, indiferent de proveniența acestora, și de înșelătorul cuvânt al instanței auctoriale, se poate spune că avem de-a face cu o adevărată „farsă critico-filologică.”¹⁶

Un joc ale cărui reguli sunt mereu în mișcare, de vreme ce însuși *poeticul* induce, când și când, ideea neliniștitoare a ficționalității generalizate: „Iară cele ce de acum urmează,/ Într-un chip s-află în cărțile toate/ Și fieșcare poate să crează/ Cestor întâmplări adevărate/ Ce să vor spune de acum înainte,/ De nu cumva toată cartea minte.” Pe deasupra, garanția valabilității documentelor-sursă este prea învățatul Tălălău, „înțelept părinte” și prim cenzor al *Țiganiadei*, care epurează textul de cuvintele rușinoase, în virtutea profesiei sale și a prejudecății limbajului nobil al literaturii. Dar face și muncă de filolog,

restabilind, acolo unde este cazul, litera textului. De altfel, mai există o categorie de cititori, absenți din subsol, dar deosebit de activi într-o altă etapă, anterioară, de recuperare a *Țiganiadei* – călugării de la mănăstirea Cioara.

Atrag atenția și comentariile având ca temă ordinea narativă, precum și desele abateri ale *poeticului* de la aceasta. Vigilentă, muza încearcă să blocheze digresiunile, dar fără succes. Subminată din interior, utopia iluministă suferă și de pe urma abaterilor de la firul narativ principal, axat, să nu uităm, pe indecizia, teama, lăcomia și veșnica poftă de vorbă și de ceartă a Țiganilor: „Dar ce-mi șoptești, musă în urechie!// Cântecul doară să-mi fârșesc? Însă/ Nu vezi tu cum Pegazul îmi strechie?/ Cum căpăstru și zebele frânsă,/ Nici vra de poposit să știe,/ Nici s-abată în dalba Țigănie?” Dincolo de (auto)ironie, parodie și burlesc (muza se comportă asemenea unei femei certărețe și cu minte puțină), semnificațiile posibile circulă de la un palier al textului la altul, actorii textuali își întretaie discursurile, instanța auctorială nefăcând excepție și textualizându-se adesea ca subiect al disputelor sau al ironiilor din josul paginilor. Altfel spus, „în hipertextul său ludic, Budai se mișcă în spațiul greu de apreciat dintre paștișă și șarjă, adică dintre jocul pur și cel satiric.”¹⁷

În acest spațiu ambiguu delimitat s-ar situa, de asemenea, cele două cântece cântate de Parpangel în castelul fermecat, unul cu temă erotică, preamărind hierogamia originară și panerotismul, iar cel de-al doilea reluând istoria lui Arghir și a preafrumoasei Elena. Primul cântec place foarte mult tripletei Onochefalos, Idiotiseanu, Simplițian, iar cel de-al doilea propune – și lasă suspendată – o contraofertă de *tip mise en abîme*, respectiv o variantă suplimentară a versurilor de preamărire a principiului erotic universal. De altfel, toate aceste cântări reprezintă soluții neconcurențiale de rescriere, în alt registru, a unei secvențe din *Țiganiada*, de obicei de întindere redusă. Prea puțin dezvoltată în corpul textual principal, povestea de dragoste dintre Romica și Parpangel își găsește posibile variante de dezvoltare scripturală în cele două cântece ale Țiganului cu veleități lăutărești.

La toate acestea se adaugă cântările licențioase de la nunta celor doi îndrăgostiți, datorate lui Mitrofan, exersat paștișor al lui Ovidiu, cântece al căror sens scapă comentatorilor naivi ai *Țiganiadei*.

Cum am afirmat deja, toate cele trei paliere ale textului comunică între ele, iar liantul dintre textul propriu-zis și dialogurile din subsol este cu deosebire vizibil. Contaminările nu lipsesc, cu deplină îndreptățire semnalând Onochefalos pericolul ca gustul Țiganilor pentru sfadă să nu se transfere asupra actorilor textuali din josul paginilor: „Mă tem, vere, de s-ar sfădi mai mult Țiganii să nu ne ajungă și la noi rândul!” Cu și mai multă îndreptățire, având în vedere caruselul în care se amestecă componente ale viziunii utopice și ale utopiei ca specie, cu mărci antiutopice, sau ironic-distructive, care vizează toate compartimentele *poemationului*, Părintele Mustrul afirmă: „Fericiți care nu înțeleg! De ați fi luat sama până acum, doară de o sută de ori sunteți pomeniți.”

Întreaga *comedie a literaturii* se încheie cu bătaia cruntă, iscată între țigani, și cu soluția profund patriotică de contrabalansare a poruncii divine – nefavorabile visului de libertate al românilor – numită simbolic Romândor.

Dacă din unghiul țigănesc al istorisirii se reinstalează haosul, țăganii răspândindu-se care încotro, ca și cum „totul a fost zadarnic și chiar nebunesc”¹⁸, din perspectiva scriitorului patriot revolta împotriva regulilor prestabilite reprezintă singura variantă acceptabilă.

Cu o prezență aluziv-discretă, uneori subversivă, în textul *Țiganiadei*, filonul patriotic trece în plan secund iar Ion Budai-Deleanu rămâne „primul autor român cu o reală conștiință textuală, cel care inaugurează « comedia literaturii » în cultura română.”¹⁹

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, 2008, p. 127.

² Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999, p. 238.

³ Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Cartea românească, 2008, p. 73.

⁴ Bogdan Crețu distinge între utopie ca gen literar și ca metodă de gândire – în op. cit., p. 13. În ceea ce ne privește, am spus-o deja - nu credem că se poate vorbi doar despre utopie, sau doar despre antiutopie, în cazul *Țiganiadei*, decât cu riscul de a lăsa deoparte segmente la fel de importante ale textului, nesubordonate ideologic. Așa încât vom folosi termenul în discuție cu ambele accepții, evidențiind, dacă va fi nevoie, o semnificație contextuală anume.

⁵ Bogdan Crețu, op. cit. p. 53.

⁶ *Idem*, p. 17.

⁷ *Idem*, p. 19.

⁸ Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române, A/B*, Ed. Univers Enciclopedic, 2004, p. 688.

⁹ Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1982, p. 218

¹⁰ *Idem*, p. 219.

¹¹ *Idem*, p. 221.

¹² Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 202.

¹³ Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 180.

¹⁴ Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române, A/B*, p. 688.

¹⁵ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 238.

¹⁶ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 129.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Idem*, p. 132.

¹⁹ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 239.

BIBLIOGRAFIE

- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999
Crețu, Bogdan, *Utopia negativă în literatura română*, Cartea românească, 2008
Em. Petrescu, Ioana, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, 2008
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1982
Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române, A/B*, Ed. Univers Enciclopedic, 2004
Sorohan, Elvira, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, Ed. Minerva, București, 1984

LABORING WOMEN: MARTHA BRUÈRE'S RESPONSE TO EDWARD BELLAMY

Iva BALIC,
Harrisburg Area Community College, Pennsylvania
ibalic@hacc.edu

Abstract: This article focuses on Martha Bensley Bruère's utopian novel *Mildred Carver, USA* (1919) and compares it to a well-known utopia by Edward Bellamy, *Looking Backward*. The novel, sometimes seen as a feminist revision of Bellamy's utopia, uses some of the same strategies to shroud its radical, arguably socialist ideas and to make them appealing to a middle-class readership of the time. The article argues, however, that, while relying on some of the same devices, Bruère's novel presents a definite change in the attitude toward women and labor as compared to Bellamy, who maintains the status quo by presenting it as a positive state of being.

Key-words: Bellamy, feminist utopia, patriarchal society, labour, freedom

When Edward Bellamy's utopia *Looking Backward, 2000-1887*, was published in 1888, it sold 10,000 copies its first year and a stunning 300,000 copies next year¹ (Elliot 1966: vii). Following Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*, it became the second biggest-selling work of fiction in the United States in the nineteenth century (Beilharz 2004: 597). Addressing slavery and industrial capitalism, respectively, these works engaged, with a tremendous effect, in a discussion of momentous socioeconomic and political issues of the time. While the name of Harriet Beecher Stowe resonates with contemporary readers, the influence of Bellamy's writing² often goes unacknowledged despite the fact that, after its publication, Bellamy's utopia stimulated the creation of 162 Bellamy clubs nationwide and the formation of Nationalist Party based on Bellamy's ideas such as civil service reform and government ownership of utilities (Mullin 2000: 58). More importantly, Bellamy's novel significantly influenced literary utopian production, which, whether positively or negatively, continued to respond to Bellamy's work for a long time to come³. Bellamy's popularity and remarkable political impact lay primarily in the fact that he approached his subject by appealing to the middle-class bourgeois mentality and sense of morality. The mitigation of the radicalism of his propositions through the middle-class ideology proved practical for two reasons: first, the clash between the lower class and the upper class seemed to take on terrifying proportions at the time requiring some middle ground to be forged and,

second, the large middle class readership was most inclined to take part in the intellectual reforms of the kind, as they felt that their comfortable, newly-formed position in society was being jeopardized by prevailing unrest and chaos.

Martha Bensley Bruère's *Mildred Carver, USA* (1919), which is sometimes seen as a feminist revision of Edward Bellamy's *Looking Backward, 2000-1887* (1888) (Kessler 1995: vii), revisits a number of Bellamy's suggestions. Bellamy's influence on her work is undeniable especially when it comes to the appeal to middle class sensibilities, concerns, desires, and expectations. Similar to Bellamy's work, Bruère's utopia follows the preference for the middle or upper-middle class lifestyle and cushions its radical, perceivably socialist ideas with a familiar bourgeois creed of civic involvement and morals. Further insight can be gained, however, when we consider the ways in which Bruère's utopia differs from *Looking Backward*. The most glaring departure from Bellamy's work is Bruère's insistence that women's active engagement in the public sphere can bring not only independence but also satisfaction and the sense of pride and accomplishment.

Commenting on Bellamy's novel, Peter Beilharz maintains that Bellamy views labor as a precondition of freedom (2004: 601). The same can be claimed about Bruère's utopia. The difference in approach is both crucial and instructive, however, especially if we are mindful of Beilharz's next point—that Bellamy equates freedom with rest (*ibid.*). In *Looking Backward*, youthful work in the industrial army is followed by the time of leisure at the age of forty-five (*ibid.*), and work as such is viewed largely as a burden “to get over with” in order to consume and relax. Bellamy's notion of the industrial army does not, by any means, take a central place in the utopia. After all, his definition of freedom through work remains quite obscure because work is presented as undesirable in its essence. Daphne Patai calls the image of industrial army “a metaphor designed as a means to an end” (1988: 18), which is, we can safely say, peaceful, middle-class leisure in the novel. In other words, freedom for Bellamy means not working. Although not as explicit as Adam Smith, Bellamy seems to share Smith's attitude of work as an activity that requires one to give up “his tranquility, his freedom, and his happiness” (Magdoff 2006: 53). Work, then, is actually seen as the activity that limits one's freedom. Wages, instead of being a source of independence, as would be the case for women in a patriarchal society, are considered as some kind of compensation for the worker's sacrifice. It must be noted that male readers, most of whom had been traditionally expected to work for a living, might have found in Bellamy's vision of labor as something undesirable certain acknowledgment of their daily struggle in rough working conditions and uncertain marketplace that they faced daily. Bruère acknowledges and is appalled by these dreadful working conditions that men, women, and children encountered, and she draws attention to them in the novel. Unlike Bellamy, however, she also stresses the satisfaction and independence that work can provide, which male readers, unlike women readers, might take as a natural outcome of one's work.

Since Bellamy approaches labor as a marginal factor in his utopia, he does not pay much attention to women's needs and interests when it comes to work. In fact, his novel proposes some kind of a separate-but-equal approach where

“under no circumstances is a woman *permitted* (italics mine) to follow any employment not perfectly adapted, both as to kind and degree of labor, to her sex (Bellamy 1982: 185). Dr. Leete is the main perpetuator of this patronizing attitude when he comments that women’s “unnatural rivalry with men” was resolved since “*we* have given them (italics mine) a world of their own with its emulations, ambitions and careers, and I assure you they are very happy in it” (*ibid.*: 186). The reader certainly knows who the benevolent *we* refers to. The readers can most likely also imagine the dreadful little world designed for women to play at self-fulfillment and satisfaction. The clearly differentiated spheres undeniably echo the *status quo*.

Bruère views labor in resolutely different terms. Although her utopia centers on an upper-class woman, she makes labor a fundamental focus of investigation. The emphasis is in accord with Karl Marx and Friedrich Engels, who saw human existence and work as intrinsically tied. Where Bellamy shares Smith’s view of work as “external forced labor” (Magdoff 2006: 53), Bruère follows Marx and Engels in her emphasis of work as leading to self-realization, a notion quite new to women everywhere. Although Bruère utilizes some of Bellamy’s strategies, she arrives at quite a different point. She presents the concept of labor and its role in women’s lives as a critical aspect of her novel. The author understands women’s limited access to work and the effect this lack of access has on women’s lives, from the initial identity formation to the roles they adopt (or are forced to adopt) in their relationships with others. It is labor itself that lies at the foundation of Bruère’s utopia—it creates the utopia, it sustains the utopia, and it frees those involved in the process.

The major difference between Bruère’s and Bellamy’s works becomes clear when we read Phillip Wegner’s commentary on Bellamy’s omission of representation of labor in the novel.⁴ Wegner quotes R. Jackson Wilson’s observation that Bellamy’s utopia retreats into a “historically regressive vision of *preindustrial* America” and adds that Bellamy’s celebration of technological advancement remains abstract and in fact masks implied anti-modernism (Wegner 2002: 74). Wegner also reminds us of Milton Cantor’s analysis of Bellamy’s nostalgically pastoral inclinations, which Wegner detects in the absence of descriptions of factories and other workplaces in the novel (*ibid.*: 74). When we consider these points in the context of *Mildred Carver, USA*, we realize that Bruère’s novel definitively rejects the pastoral and anti-modern glances to the past. The utopian countryside is certainly not looked at as a source of paradisiacal calm and harmony whose inhabitants happily go about their gender-prescribed roles. It is a mechanized place that provides welfare through organization, manipulation, and control. It is the place where both men and women find themselves “confronted with an intricate combination of belts and rods and sliding knives and levers” as they work in a flower mill or operate agricultural machinery in the fields (Bruère 1919: 236). This becomes greatly relevant since the countryside was historically the place where women worked side by side with their male counterparts but under different, less desirable rules. In a pre-industrial society, the attitude toward work was quite different from the Victorian norm since work was seen less as an

indicator of status or the lack thereof and more as a demonstration of a person's religious and moral character. All family members would be usually required to work because idleness, according to the Protestant work ethic, was considered sinful. In addition, the participation of the whole family in the work process was largely expected and accepted because household production and economic survival were closely bound (Kessler-Harris 2007: 100). Therefore, it is not surprising that before 1900 less than twenty percent of women were wage earners (*ibid.*: 106) because a large number of women were involved in their families' farm work which did not yield any wage to them as individuals.

It must be noted that the countryside offered a certain degree of equality in the question of division of labor. The spheres of production were not as strictly drawn there, merging the public and private spheres on many occasions. Yet, the firm patriarchal hierarchies were certainly being upheld on the farms, and women, while assisting men in their provision for the family, were never presented with a choice of vocation or type of work they would like to pursue other than through their selection of a mate. Moreover, although agriculture provided employment for almost half a million women in 1900, the conditions were grueling not only for the women but also for their young children who often worked alongside their mothers (Schneider 1993: 54). There is no looking backward for Bruère. The author is not yearning to return to the rural way of living. By letting the countryside be pervaded by machinery and technology, she rejects the pastoral utopia because it has nothing productive to offer to women. By placing women at the wheels of tractors, harvesters, and other machines, she positions them side by side with their male counterparts. Bruère is in search of a modified environment or at least altered circumstances, which would be more favorable to the desired changes.

The novel presents middle-class women's access to work in the public sphere as one of the major changes that would lead to a decisive transformation in women's lives⁵. In the middle of the nineteenth century, the industrialization of production and changes in the organization of work that accompanied it caused a growing number of men to earn wages outside of the household; consequently, women's housework and reproductive work, which did not yield any immediate income to the household, began to be viewed as less and less economic. The emerging split between the economy and the home further disguised the connections between reproduction and economy and caused women's work to be marginalized (Acker 2006: 88). As new opportunities began to open, however, more and more single women felt compelled to enter the labor market. To negotiate their need or desire to enter the labor market with the norm of their proper place dictated by patriarchal society, various justifications were used to help resolve this tremendous tension. In the years following the Civil War, women's work was usually justified as unavoidable for the lack of male support in the household (Kessler-Harris 2007: 119). Further, the notions of virtue and service so powerful in the rhetoric of war, were now being applied to labor, which was mainly presented in terms of one's duty. Already in Bellamy's industrial army we detect the implied pride in one's fulfilled duty described largely in military terms of ranks and honor.

Bruère uses the sense of honor and duty as a justification for women's participation in the labor force because she recognized that the connection between work and civil engagement—an issue extremely relevant to the women's movement—would appeal to the middle-class female readership, who was quite accustomed to the idea of contributing to society through work.

Patriotism, therefore, serves as one of the tools that the author utilizes to smooth women's access to wage work. In *Mildred Carver, USA*, we observe the new female recruits to the industrial army to “line in the courtyard..., [creating] a new thing in the world, a fresh creation—the Forty-second Unit of the Eleventh Corps of the National Agricultural Service,—and [march] away up the street (Bruère 1919: 62) and the workers who paste labels on bundles in Government Express office are called “conquering heroes” (*ibid.*: 180). It is “a patriotic service” to help feed the people of the United States (*ibid.*: 279). Even market competition, which includes paying “higher wages and work[ing] shorter hours and sell[ing] at lower price than the next factory,” is described in terms of “patriotic duty to turn out more cans of peas per man per day” (*ibid.*: 249). While the rules of the free market are upheld, they are veiled in the rhetoric of patriotism and service and certainly show more concern for the workers' working conditions and wages.

At the time, of course, the male breadwinner was seen as the ideal while women were expected to act as housewives unless the family's strained circumstances required that they seek employment. Bruère points out repeatedly in the novel men's common view of women as “the natural ‘second’ in the game of some man's career” (*ibid.*: 257). Unlike men, the women who had to work usually did not seek any sense of self in their outside work; they were to find satisfaction in their homes and in their roles as wives and mothers. Their participation in the workforce was articulated as necessary and determined by the income level of the household, number of children, rural or urban setting of the household, ethnic background, and community approval (Kessler-Harris 2007: 117). Work was approached as a transitional, preparatory activity to be followed by marriage and motherhood, which were to demand women's full attention⁶. This notion went largely unchallenged by the middle class. The lower class women often continued to work after they married and had children but only if they were “unlucky” and were not able to secure a husband who would earn enough for the family. Still, marriage was “the most attractive career open to them” (Bruère 1919: 192) because, as Mamie Epstein—a lower class New Yorker whom Mildred meets in Universal Service—puts it, it can save women from “working by shirtwaists till [they] gotta die!” (*ibid.*). Bruère comments right away that Mamie's pronouncement is “a quick arraignment of the whole feminist movement” (*ibid.*: 133), but Bruère's comment is not as much critical of Mamie's ignorance as it is an acknowledgment of the impossibility of personal choice and ambition when it comes to economic and social obstacles.

The increasing number of women entering the workforce was threatening to men who were trying to provide for their families in the era of frequent economic depressions. Thus, when women began to create a considerable job competition, the debate re-focused from the question of honor and civic duty to the issue of the rightful

place for women. A great way to keep women “in their place” was by questioning the morality of women who wanted to work and by warning against dangers to women’s morality in the workplace. The general feeling that the God-given place for a woman was at home and that “a nice girl... is not thinking about spending her life in commercial employment” prevailed (qtd. in Schneider 1993: 51), making it a transgression against her morality if a woman were to seek employment for reasons other than pure necessity. Consequently, the distinction was being made between jobs and workplaces that were appropriate for women and those that were morally discreditable. Obviously, jobs that men would not normally seek were being presented as more appropriate and less compromising for women. As the primary goal of women was to be good wives and mothers, suitable employment was understood largely in the emphasis on the values appropriate for a future homemaker, such as neatness, cleanliness, sex segregation, and morality (Kessler-Harris 2007: 123).

The re-definition of marriage as companionship rather than a state of blind dependence or even servitude is a tool the author uses to further highlight the benefits of wage work for middle-class women. She endorses the assumption that a dependable, independent income will allow women to look for partners in life rather than providers. Bruère develops the idea of marriage as partnership by showing how dull the romanticized patriarchal union is not only for women but also for men. The novel’s covert socialist inclinations extend the ideas of togetherness and egalitarianism onto marriage but are accompanied by Mildred’s infatuations and doubts, which make these ideas more accessible and appealing to the audience. Mildred realizes the importance of labor in her life in the course of the novel, thus leading the readers through her thought process and involving them in it. Before she is drafted to the Universal Service, Mildred realizes that her childhood friend, Nick Van Arsdale, has fallen in love with her. Pondering the romantic notion of love she has been raised with, she uncovers the dull role such relationship would offer her: “Did she not know from books exactly how she ought to feel? And since she had a well trained imagination she took it for granted that she really did feel as she thought she ought, although when actually with him in the sentimental role of a beloved object, there was nothing to talk of and little to do” (Bruère 1919: 22).

And it is not only Mildred who resents the role prescribed to her. Nick is soon bored with the sentimental predictability of his position as well: “...the unexpected monotony of being surreptitiously engaged to the dearest girl in the world so got on Nick’s nerves that he became daily more attentive and loverlike lest Mildred should suspect his moments of ennui—so very affectionate in fact that she was eaten with self-reproach at being unable to rise to his pitch” (*ibid.*).

In accord with the romantic convention, Mildred is courted by others (Sam, a fellow workman of a lower class, and John, a foreman at the mill) in order to realize where her heart truly lies. At one point in the novel, Mildred is especially impressed by John since he embodies the socialist ideas she begins to embrace as well. It is the first time in Mildred’s life that she feels important and useful because of what she does, and her affection for John grows as she views him as her potential partner. She is determined to assist him in his work, but Bruère denounces the

proclivity of women to follow men when in search of their own identity. Mildred's willingness to marry because of her socialist ideas is denounced, too, when John insists that marrying for a job is "almost as bad as marrying for a home" and breaks off his relationship with Mildred (*ibid.*: 275-6). Possibly marked by her own prejudice against intermarriage between social classes, Bruère nevertheless makes an important point questioning the romantic notion of love as well as the romantic notion of work and one's duty that often tend to be oversimplified in utopian literature. At the end, when Mildred is reunited with Nick, it is their shared unwillingness to give up their new way of life that brings them together. Mildred's final emotional proclamation, "Nick, if you think we could do it together—" (289), might seem maudlin to us in the twenty-first century, but we cannot deny that even this admittedly overly sentimental ending promotes rather than undermines the underlying progressive notion that two individuals can find happiness only if their goals and efforts are shared.

The shift from the idea of work as something women do only if necessary is clearly traceable in the utopia. While the novel follows Bellamy's idea of work as concerted, centralized effort of the society, it takes Bellamy's concept much further when it comes to women's involvement in the work force. At the end of *Looking Backward*, we find Edith Leete, "fresh as the morning," just as she is "gathering flowers in the garden" while Julian is kneeling in the dust in front of his angel, feeling unworthy of and grateful for her affection (Bellamy 1982: 231). This scene takes place only a few pages after Julian learns that Edith Leete is actually a direct descendant of Edith Bartlett, whom Julian loved some hundred years before. Julian cannot be happier that his love has been "re-embodied" (*ibid.*: 212), and as he hugs his loved one, "the two Ediths [are] blended in [his] thought, nor have they ever since been clearly distinguished" (*ibid.*: 213). Bellamy goes to a great length to make Julian a faithful man of principle by presenting him as being in love with the same woman, in a sense, throughout the adventure. The implication for Edith is much graver, however. Although it's been more than hundred years, Edith Leete is, as we learn, virtually undistinguishable from her great grand-mother. I am not sure any woman would find this a comforting thought. As Bellamy sees it, nothing needs to change when it comes to women; they remain rigid, lovely, and passive, gathering flowers. Bruère closes the garden shut and invites women to enter the outside world as active participants. And, she does so through common justifications for women's work in order to make the readers more receptive to the connection between work and its liberating as well as empowering attributes. Bruère chooses a privileged heroine free of material obstacles which helps her present work as a source of self-realization. When Mildred meets Mamie Epstein, who had to earn her living before she was enlisted in Universal Service, she becomes a mouthpiece for the new attitude about paid work. In a conversation with her mother, Mildred objects: "Oh, Mother, I don't want to work because I want the money—I want to work because I like it—it interests me, and because the government needs me to help" (Bruère 1919: 226). The contemporary reader might more than chuckle when reading such a blatantly ideological pitch, especially since it comes from a social position of privilege. The

reader might think immediately of all the women who had no time to ponder their sense of fulfillment while trying to make a living. Given the readership, however, comprised of middle class women who most likely shared in the attitude that women worked only if they needed money and did not have a husband who could provide for them, Mildred's suggestion offers nonetheless a new way of considering work as accomplishment, a sense of pride. Although the attitude of middle-class women toward wage work was slowly changing already, it was not until the 1920s that women began to express unapologetically personal satisfaction they gained from work (Kessler-Harris 2007: 119). This is a crucial point of the novel, one that opens up wide new horizons for many women. It reveals a new level of aspiration and a new source of happiness for many.

In the first two decades of the twentieth century, the time when the utopia was first published, the women's movement was focused primarily on the right to vote. Yet, Bruère emphasizes the women's right to paid work, which she saw as the direct route to other freedoms women might enjoy in the future. Even as late as 1919 this right was not yet fully accepted by society as Schneider and Schneider explain with the testimony of Dr. Anna Howard Shaw before the National War Labor Board: "The time has come when we women have a right to ask that we shall be free to labor where our labor is needed, that we shall be free to serve in the capacity for which we are fitted. No human being can tell what another human being can do until that human being has had the opportunity to test himself. And so it has been with women" (cf. Schneider 1993: 86).

Even here, however, Shaw returns to the post-Civil-War rhetoric of duty, service, and honor instead of appealing to women's satisfaction and contentment with a meaningful work well done. Analyzing and utilizing various approaches to labor, the novel invited the reader to consider the idea of independence and self-fulfillment contemplated in relation to women and as defined by work. Certainly, the novel's ignorance of the interests of lower class women poses a problem that needs to be discussed further. By the same token, the novels resorts, at times, to exaggerated gestures of civic duty and romanticize work as always elevating. Yet, in terms of its middle-class female readership, the novel highlighted new possibilities and fresh ways of approaching life in more active and independent terms. Today, the utopia helps recognize and trace the ideological underpinning of the complex and ever changing attitude of the society to working women not only in the post-Civil-War era but also during the World War II, in the 1950s, during the second wave of feminism, or the post-feminist era of today. After all, contemporary women are still looking for that comfortable place between the two extreme points—sacrifice and selfishness—by which their options in the public sphere are often defined.

¹ In its reprintings, the novel sold over a million copies and has been translated into twenty languages (Leo Tolstoy translated it into Russian). The novel had a great effect on numerous American socialists and liberals such as Eugene Debs, Norman Thomas, Upton Sinclair, Scott Nearing, Lincoln Steffens, Jack London, Carl Sandburg, and Erich Fromm. Its influence reached also socialist leaders in Europe (Gardner 2000).

² Bellamy's influence was quite remarkable. In fact, as Naomi Zauderer points out, when the philosopher John Dewey, the historian Charles Beard, and the editor of the *Atlantic Monthly* Edward Weeks were asked to list the most influential books from 1885 to 1935, they ranked *Looking Backward* second only to Karl Marx's *Capital* (1992: 53). For a thorough discussion of Bellamy's influence at home and abroad see Carl J. Guarneri's "An American Utopia and Its Global Audiences: Transnational Perspectives on *Looking Backward*."

³ Martin Gardner mentions that about hundred books were published since the novel's appearance either defending or attacking Bellamy's vision.

⁴ Zauderer makes a similar point when she points to Bellamy's privileging of the private sphere. She notes that most of the action in the novel takes place at home with only random glimpses at a public eating hall, a retail store, and a library. We do not get to see schools, businesses, or factories. Zauderer further stresses Bellamy's fascination with bringing the outside world home through devices that let his Bostonians listen to operas, sermons, and world events in their living rooms (1992: 54).

⁵ Middle-class and upper-class women's lives were in many ways more restricted than the lives of women from the lower-class. While they did not face financial burden and did not have to worry about their future, they had to follow a strict set of rules as to the choice of their spouses, proper behavior, and appropriate activities. The enforced leisure of middle-class women often led to boredom and apathy. Some women developed hysteria as a response to the passive existence they were prescribed. Because these women did not have to seek employment to earn living, they would be the ones to select occupations that were interesting to them, thus helping to shift the norm from work as the necessary evil for poor women to work as the source of satisfaction and self-worth.

⁶ Francis Cabot Lowell was one of the first to exploit the idea of work as preparation for marriage in order to generate profit. In the early 1820s, when weaving industry was being moved from homes to factories because of more complex machinery, it was difficult to secure work force as both men and women were needed to work on the farms. As Alice Kessler-Harris explains, Lowell appealed to the families to let their unmarried daughters work in the mills. He claimed to offer their daughters an opportunity to "fulfill their family responsibility by engaging in hard work," to "help send a brother through college," or to save some money "for their trousseaux" (2007: 100). He assured that in the boarding house where they would stay, the women would "experience the hard work and discipline that would make them into better wives and mothers" (*ibid.*). By exploiting the idea of work as preparation for marriage, Lowell was able to find cheap labor in exchange for "a training ground in morality" (*ibid.*).

WORKS CITED

- Acker, Joan. 2006. *Class Questions: Feminist Answers*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Beilharz, Peter. 2004. "Looking Back: Marx and Bellamy." *The European Legacy* 9.5 (597-604).
- Bellamy, Edward. 1982. *Looking Backward, 2000-1887*. New York: Penguin Books.
- Bruère, Martha Bensley. 1919. *Mildred Carver, USA*. New York: Macmillan.
- Elliot, Robert C. Introduction. 1966. *Looking Backward, 2000-1887*. By Edward Bellamy. Boston: Houghton Mifflin (v-xiii).
- Gardner, Martin. 2000. "Looking Backward at Edward Bellamy's Utopia." *New Criterion* 19.1 (19-25). *Academic Search Complete*. EBSCOhost. Harrisburg Area Community Coll. Lib., Harrisburg, PA. 1 Aug. 2008 <<http://search.ebscohost.com>>.
- Guarneri, Carl. 2008. "An American Utopia and Its Global Audiences: Transnational Perspectives on *Looking Backward*." *Utopian Studies* 19.2 (147-187).
- Kessler, Carol Farley (ed.). 1995. *Daring to Dream: Utopian Stories by United States Women: 1836 - 1919*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Kessler-Harris, Alice. 2007. *Gendering Labor History*. Urbana: University of Illinois Press.
- Magdoff, Harry. 2006. "The Meaning of Work: A Marxist Perspective." *Monthly Review: An Independent Socialist Magazine* 58.5 (52-64).
- Mullin, John R. 2000. "Edward Bellamy's Ambivalence: Can Utopia Be Urban?" *Utopian Studies* 11.1 (51-65).
- Patai, Daphne. 1988. "Introduction: The Doubled Vision of Edward Bellamy." *Looking Backward, 1888-1888: Essays on Edward Bellamy*. Ed. Daphne Patai. Amherst: University of Massachusetts Press (3-20).
- Schneider, Dorothy and Carl J. Schneider. 1993. *American Women in the Progressive Era, 1900-1920*. New York: Facts on File.
- Wegner, Phillip E. 2002. *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkley: University of California Press.
- Zauderer, Naomi. 1992. "Charlotte Perkins Gilman's *Moving the Mountain*: A Response to *Looking Backward*." *Utopian Studies* 3.1 (53-69).

IDEOLOGY CRITIQUE AND UTOPIANISM IN THE WORK OF ROBERT MUSIL

Stijn De CAUWER,
University of Utrecht, Netherlands
stijndc@yahoo.com

Abstract: In this paper, I look at the critical and utopian aspects of Robert Musil's *The Man without Qualities*. This novel, as a critical and utopian project, has led to confusions and debates amongst Musil scholars, with a tendency to seek a proper sequence and hierarchy for the different utopian proposals and a presumed final normative conclusion. As opposed to the explorative-utopian aspect of the novel, I propose a second utopian aspect, namely a critical-utopian ethos, which is not concerned with finality, but with the conditions of possibility.

Key-words: Robert Musil, *The Man without Qualities*, ideology critique, immanent critique, utopianism, conditions of possibility

Robert Musil's large, unfinished novel *The Man without Qualities* has become, after a long period of relative obscurity, the preeminent modernist classic about the drastic and chaotic impact of modernity on rapidly changing Vienna, and the confusing multitude of factors that led to the collapse of the Austro-Hungarian Empire in world war. Not only does the novel offer a dazzling account of the intellectual climate of the period leading up to the war, it also provides a sharp analysis of the problems and weaknesses of the prevailing intellectual, artistic and ideological currents, and by doing so, it seeks the possibilities to overcome the chaotic and inadequate responses to the times, whether entirely new or latent in the current situation. But it is on this aspect of the novel that opinions widely differ. While few will dispute the intellectual pyrotechnics and the stunning writing talent of Musil, his novel has been accused of being a failure, impossible to successfully bring to a conclusion, or of being the mere speculations of a bourgeois aesthete who can only withdraw from society to deliver ironic comments from the sidelines, losing himself in private aesthetic utopias.

The criticism can be divided into two types of accusations. On the one hand, there is the reproach that Musil is obsessed with an indiscriminate negativity, an all-encompassing rejection and undermining of all firm opinions and positions. The ironic and 'characterless' protagonist of the novel, Ulrich, wants to merely withdraw, rejecting resolute and firm action and prominent positions in society,

without offering practical solutions. On the other hand, Musil is accused of losing himself in unbridled speculations and fantasies, a true graphomane who cannot stop speculating and bring his never-ending novel to a sound conclusion. The presumed incongruence of his speculations and outlandish utopian suggestions with the political reality of the 30's supposedly led him to turn to private utopias and explorations of mysticism. It is clear that these two accusations are two complementary sides of the same coin, a non-discriminating negativity and an inclination towards infinite speculative utopias.

One of the harshest critics of Musil was Georg Lukács. In his essay from 1956, *The Ideology of Modernism*, Lukács accuses Musil of rejecting all connection to reality or history, with Vienna merely serving as a "backcloth": "Ulrich, the hero of his *The Man without Qualities*, when asked what he would do if he were in God's place, replies: 'I should be compelled to abolish reality.' Subjective existence 'without qualities' is the complement of the negation of outward reality." (Lukács 1956: 1131) For Lukács, the problem with writers such as Musil is ideological, a fault in their *Weltanschauung*. By rejecting reality outright, and praising an unlimited subjectivism (in the view of Lukács), they fail to adopt a clear perspective to their work, and fail to clarify the difference between concrete and abstract potentialities in their characters and situations, merely devoting their energies to the pseudo-realization of abstract potentiality. The result is a lack of a clear perspective, a lack of interest in real events and the attenuation of reality.

The criticism formulated by Lukács has become paradigmatic for the recurring arguments by later scholars who are skeptical of the relevance of *The Man without Qualities*. The steeply intellectual observations by Ulrich are seen as nothing but pure negativity, a withdrawal from society and reality into a detached private fantasy-world where one can do the most bold and outlandish speculations. What are we to make of Ulrich suggesting that reality should be abolished, that we should live like a character in a book or by the principle of essayism, that we should live hypothetically or inductively, that we should embrace a state of secular mysticism called 'the other condition'? The confusions that some commentators experience concerning Robert Musil, are confusions about the precise nature of the critical and utopian aspects of his novel and the way they relate to each other, and it is this that I would like to clarify in this paper.

Musil was of the opinion that his times were lacking the concepts required to properly assess the huge complexities of the period between the world wars. It was as if the intellectual, artistic and moral discourse was stuck in a rut, caught in ideologically shaped trends that were no longer adequate for the rapidly changing times. Because of this inadequacy, they could only see the present as a period of decline, of loss, of the disintegration of a presumed previous order or fullness. As opposed to his contemporaries such as Hermann Broch, Musil saw the period after the First World War as a unique opportunity to find new and better ways of living. New, better and more flexible models of evaluation, organization and ethics had to be created, for which the potentiality was already latent in the present, but obscured by the outdated conceptual frameworks.

Musil believed that people adopt moral systems in order to avoid a constant existential crisis over one's identity, values and place in society. Ideologies are supposed to make this connection to a set of moral guidelines smoother and less contrived. They provide an "intellectual ordering of the feelings; an objective connection among them that makes the subjective connection easier" (Musil 1990: 174). The moral coordinates for how to lead one's life and what values to identify with cannot be subjected to constant doubt. There is a tendency of moral systems to become petrified: moral coordinates that present themselves as natural or evident while the possibility of doing things otherwise, or that one could adopt a different set of moral values, is not even considered. This tendency to become petrified closes off the capacity for moral imagination, to adapt one's moral guidelines to the changing times. In the final decades before the First World War, the old moral order had become hopelessly inadequate and incongruent with the rapid changes of modern society.

The prominent intellectual and artistic trend which came out of this situation was a split between on the one hand a narrow positivist attitude, neglecting the world of the feelings, and on the other hand an irrationalist tendency, hysterically rejecting modernity and reason, while embracing vague notions such as intuition. Musil saw this latter tendency in the writings of Oswald Spengler, Walther Rathenau or Ludwig Klages. Because of the tendency to cling on to old moral orders, certain authors could only assess their present as a dangerous decline, seeking answers in the past and romanticizing idealized abstractions, such as what Musil calls the "mystical fetishes" of state, nation and race.

Musil compared his times to a madhouse. The random affective outcries, the romanticizing of irrationalism and desperate yearning for something to believe in, were all symptoms of an incapacity to face the present. Longing for regressive moral models and presumed lost unifying value systems was the recurring refrain that could be heard everywhere. This was the harsh judgment that Musil made of many celebrated authors, and in the first place Thomas Mann, namely that they seem to think they are providing guidelines for the people while in fact they are merely reflecting the predominant affects and sentiments of the masses.

In a brilliant public address Musil gave in 1937, he analyzed the times in what appeared to be an essay on the notion of stupidity. This speech was perceived by the audience as a clear commentary on the rise of fascism, in a time when it had become very dangerous to speak out explicitly. To the common view of stupidity as a cognitive deficiency, he adds a second and more dangerous type of stupidity, namely the incapacity to act properly in a specific situation. Reversing the common sense view, he finds that the true stupidity lies in the person who cries out "how stupid!" when confronted with something that abhors him or her, rather than in the object which is denounced as stupid by that person. What is stupid is the purely affective, utterly inconsequential outcry, which simply indicates an incapacity to act appropriately given the situation. It indicates "the lowest level of a judgment that has not crystallized enough to be formulated, a criticism that is still completely undifferentiated, which feels that something is wrong but is not able to indicate

what” (Musil 1990: 278). It is merely an affective outcry and not a proper assessment, leading to some kind of effective purposeful behavior. The incapacity for a proper qualitative response is replaced by an excess in affective quantity. Musil ended this same speech by indicating that this second and more dangerous form of stupidity could become institutional, a stupidity of the body politic.

It is with this analysis in mind that we have to look at the critical and utopian project that runs throughout *The Man without Qualities*. The novel depicts the attempts of the so-called Parallel Campaign to gather the ideas from a group of elite members of society, businessmen, intellectuals, to organize the jubilee of emperor Franz Joseph, after having heard that the Germans want to organize a jubilee for their emperor, Wilhelm II. The reader is of course aware that both these empires will collapse in the biggest war mankind had ever witnessed. An unusual guest in this illustrious group is Ulrich, who, after giving up his barely begun career as a soldier, an engineer and a mathematician, chooses to take one year off to find out what he wants to do. Ulrich proves to be a sharp interlocutor, ironically problematizing the many ideas circulating in the salon of Diotima where the Parallel Campaign holds their meetings. Ulrich proposes throughout the course of the novel a series of puzzling utopias, starting with the utopia of exact living or the utopia of essayism, to shift the emphasis to the utopia of ‘the other condition’ in the second volume and formulating the utopia of inductive living in the remaining fragments.

The first remarkable utopian proposal that gets introduced early in the novel is the utopia of essayism, which is closely connected to the utopia of exact living. *Essayismus* is a central aspect of Musil’s conception of his art. For Musil, the essay is “the strictest form attainable in an area where one cannot work precisely” (Musil 1990: 48). An essay “explores a thing from many sides without wholly encompassing it – for things wholly encompassed suddenly loses its scope and melts down to a concept” (Musil 1995: 270). Similarly, Adorno described the problem of identity as a conflating of the object and the concept, and it is in the essay that one can avoid the conflation of the object and conceptual constructs (Freed 2007: 246).

The essay is for Musil a unique way of exploring different possibilities with precision, *without* ending up by freezing the complexity of what is studied in yet another identity pattern. For this reason, Musil does not agree with the literal translation of ‘essay’ by the word *attempt*, because this would imply that one has merely imperfectly explored an issue which could be described more completely or even exactly: “... for an essay is not a provisional or incidental expression of a conviction capable of being elevated to a truth under more favorable circumstances or of being exposed as an error (...); an essay is rather the unique and unalterable form assumed by a man’s inner life in a decisive thought” (Musil 1995: 273).

The combination of essayism with a form of precision or exactitude, could lead to a utopian form of life which remarkably combines indeterminacy with precision.

Scholars have often read Musil’s early utopianism as a form of aestheticism which he inherited from Nietzsche. Statements such as that we should live like characters in a book or that the novel has to serve as “a vast experimental station for

trying out the best ways of being a human being and discovering new ones”, seem to indicate that Musil wanted to see the artistic realm as a model for reality. But gradually there seems to be a “turn” or shift in emphasis in the novel, especially in the second volume, where Ulrich withdraws with his sister Agathe into their home, embarking on a strange romance with incestuous suggestions, and doing lengthy explorations of a secular form of mysticism, the other condition. It was this turn that led scholars to criticize Musil of having withdrawn from a more direct analysis or engagement with society in order to withdraw into a private utopia.

In the recent compelling reading by Patrizia McBride, she argues that every time Musil discerns two separate realms or conditions, which he would like to bring together somehow, he can only come to the conclusion that it is impossible to do so. Lessons from aesthetics, or literature, cannot be transposed onto the real world, and the common daily condition that people find themselves in cannot be fused with this intensified, elated other condition. One is either in the one or the other. McBride sees a certain progressive scheme in the novel, where the first part is an attempt to bring the ordinary world in touch with the other condition, with the second part as the inverse, an attempt to immerse the ordinary world in the other condition. But there is more. From the remaining fragments, she derives that Musil consciously intended to stage the failure of these two attempts, only to arrive at the final utopian proposal: the utopia of inductive living, of an inductive ethos, which coincides with the real world. The final utopia of inductive living is at last an embracing of the present, an affirming of the possibilities and challenges of the present. Just like Wittgenstein’s ladder that can be discarded once it has been climbed, Musil was taking the reader through a series of utopian explorations that were bound to fail (McBride 2006: 166).

The study of this utopian character has always devoted a lot of attention to the spatial metaphors that run throughout the novel. Metaphors of withdrawing, Ulrich taking a year off from all his duties, Ulrich standing in his house seeing the world race by from behind his window, the withdrawal from the activities of the Parallel Campaign into the house of his deceased father with his sister, all indicate the distancing by Ulrich from society and its demands. McBride analyzes at length a scene where Ulrich and Agathe are standing in their father’s garden, talking about the other condition, looking from their garden across the fence towards the street, which stands for the real world. In her reading, the fence is a non-place, one is either on the one side of the fence or on the other side, living in the other condition or in the real world and the ordinary state of being. It is not possible to bring the two states of being together or to find a space where they merge (ibid.: 160-162).

Spatial metaphors have of course always played a great role in utopian thinking: the search for a *topos* where a different life is possible. In the explorative-utopian aspect of *The Man without Qualities*, which has been described here, and which has to be seen as the search for new and better ways of living for which the novel had to serve as a vast experimental station, these spatial metaphors indeed play an important role. It is a search for places where new ideas and figurations could be explored. In *The Politics of Utopia*, Fredric Jameson describes this tension

between the utopian and the political. Utopian thinking requires a suspension of the political. Utopian creative free play can only flourish when it takes a certain distance from concrete practical concerns, which for Jameson can act as a ferment lying in wait for the right moment to transform into concrete measures, at which point the utopian free play has ceased to be (Jameson 2004: 44).

The problem that arises with the way certain Musil-scholars try to interpret this explorative-utopian aspect of the novel, is that they attempt to read a sequence or hierarchy in the different utopian explorations, a linear scheme where one exploration is elaborated until it can no longer be upheld and gets replaced by another utopian idea, and this until a final utopian proposal is found, which then would be the great normative or programmatic conclusion of the novel: the final great utopian guideline to live by. All the recurring debates in Musil scholarship about the 'correct order' of the novel, what the novel was going to end with, which would have been the 'final utopia' of the book, and most of all, the recurring argument that his utopias or even his entire novel had 'failed', are all varieties of this problematic. Per definition, the different utopian proposals Musil elaborates throughout his novel are limited. He wants to fully explore their potentiality, only to find their limits and move on towards other explorations, a process of modulation and exploration which as a rule can never come to a final conclusion. As Maurice Blanchot already wrote in his essay on *The Man without Qualities* from the 50's: the fact that Musil seems to reach points where a certain line of thought can no longer be taken any further, is not a sign of failure or a lack of being able to bring things to a conclusion, but instead testifies towards the great richness he has been able to cover before reaching the point where he cannot take it further (Blanchot 2003: 146).

Next to this explorative-utopian aspect of the novel, there is also a second utopian aspect running through Musil's work, and this I would like to call the critical-utopian aspect of the novel. This aspect is not so much concerned with the novel as an experimental station to infinitely explore new and better ways of living, but rather with the *conditions of possibility* of the new. This aspect does not involve the spatial metaphors of distance that run throughout the novel, but on the contrary, it seemingly takes up the prevailing ideas, philosophies and opinions of the time, in order to literalize them, to cite them in awkward contexts, to extend their arguments in such a way that they become absurd or laughable. Musil takes up these narratives to expose the cracks and fault-lines in their arguments. He critiques them from within, exposing their situated character by taking them out of their context or putting their arguments into the mouths of unlikely characters. In this critical-utopian aspect of the novel, which I believe is its great strength, Musil engages in an immanent critique of the prevailing intellectual and artistic trends of the time, which were stuck in certain ideological patterns, unable to conceive of new and better concepts that could meet the complex demands of the times. Terry Eagleton defines immanent critique as "to launch a radical critique of a culture from inside it, not least from those internal fissures or fault-lines which betray its underlying contradictions" (Eagleton 1994: 4). It was Musil's aim to *de-petrify* these ideological patterns so they could be modulated and readjusted, and thus to create

the possibility for new and better ways of configuring things, to find new and better criteria of assessment, concepts to grasp the complexity of the times and creative moral guidelines. In this critical-utopian aspect, ideology critique and utopianism are part of one and the same movement: the de-petrifying critical movement is what opens up the utopian potential for new and better figurations.

In which sense precisely should we hear 'critique' here? In her commentary on the history of critique, as opposed to criticism, Judith Butler argues that the big difference between them is that criticism is an evaluative judgment of an object according to taken-for-granted categories, while critique is not to decide "under what category a phenomenon belongs, but to interrogate the taken-for-granted categorical schemes through which phenomena appear" (Asad 2009: 109). As opposed to simply doing an evaluative judgment on the basis of presumed categories, Butler sees it as the task of critique "to call into question established frameworks of evaluation" (ibid.: 114). Criticism cannot go beyond mere fault finding, expressing negative judgments or an emotional disliking.

Let's now read this in Musilian language. In his essay on stupidity, Musil wrote that exactly those people who emotionally cry out "how stupid!" are the ones who can be called stupid, because they cannot transcend a merely affective judgment, without being able to adopt more precise evaluative categories that could lead to purposeful behavior appropriate to a certain situation. The multitude of authors affectively lamenting the times and denouncing rationality as the source of all evil, are on the side of what has been called "criticism" here, crying out affective evaluative judgments on the basis of taken-for-granted categories that are utterly inadequate to properly assess the times and mere reflections of a wider ideological trend.

It is Musil's aim to look at the conditions under which these evaluative judgments appear and to find new and better criteria for evaluation, criteria that by definition have to be flexible and constantly readjusted to find the most fitting for the demands of the times. The taken-for-granted criteria of evaluation of his time were no longer adequate and could only lead to regressive and inadequate solutions.

'Ideology critique' in Musil's work should not be heard as a dismissal of all ideologies from a fictitious neutral 'outside', a conclusion that one could mistakenly draw from the many spatial metaphors of an 'outside' in the novel. Musil did not believe in the 'free floating intellectuals', proposed by Karl Mannheim, who would have the proper perspective to see beyond all ideologies. It would be tempting to see Ulrich as such a 'free floating intellectual', who retreats from society to see beyond all ideological trends and provide his critical comments from the sidelines, but this would be a misrecognition of the critical strength of *The Man without Qualities*. Musil is not seeking an 'outside' of ideologies, something he does not believe in, but a different way of relating to them. Instead of being caught in the terms of the debate or the tendency to take them for granted, or even as 'natural', Musil wants to break open ideological debates from within, in order to reconfigure the stakes of the debate and to be able to open up the utopian potential that was always there. He is arguing here for critique as a constant process of reflecting on the coordinates of a debate, to problematize them from within and to

reevaluate the terms of discussion to allow new possibilities and new possible figurations to arise. The evaluative intellectual debates are often stuck in an ideological formation, as if stuck in a rut, and they can only perpetuate the same inadequate terms under which the debates take place. Musil never believed that the prevailing intellectual or artistic trends merely had to be dismissed as unambiguously wrong, but that the issues involved in them had to be reconsidered, to open up potentialities that are latent in them but problematically formed.

There is a tradition of critical thinking, from Ernst Bloch to Fredric Jameson, which does not want to find an “outside” of ideology, but which insists that every ideology also contains a utopian moment in it. The task of ideology critique is not to deny an ideology, but to have an eye for the utopian and potentially emancipatory element contained even in the most heinous of ideologies. Jameson argues that a negative hermeneutic always needs to coincide simultaneously with a positive hermeneutic, or “a de-cipherment of Utopian impulses of these same still ideological cultural texts” (Jameson 1981: 296). I believe that Musil has a lot more affinity with this way of approaching ideologies, and that this is an important point where he diverges from the paradigm established by Mannheim.

In Musil we can find a compelling update of the way science and ideology relate. In the Marxist or Althusserian tradition, ideology was contrasted to a science that would pierce through all falsity and provide us with the pure and unspoiled perspective on the facts. Musil, of course, does not believe in this paradigm of a pure science outside of all ideological influence. Instead he believes in a critical ethos or attitude, a different way of relating to ideologies, displacing and destabilizing their base so they become more flexible and open to modulations and reformulations. For him, what defines a scientific approach is not the search for laws, but a sense of indeterminacy. Empirical facts are always by definition provisional, partial, falsifiable and never “finished” or “complete”, but always open to a never-ending process of modulation and reflection on its methodology.

In his diaries, Musil commented on a passage from Nietzsche’s *Human, all too human*, where Nietzsche calls people who desperately cling to their first opinions unscientific: “Everyone who is still caught up in the net of belief in which he first became entangled is suspect. He does not grasp that there are necessarily other opinions. N[ietzsche] calls these spirits “unscientific.” As soon as they find the first hypothesis for some matter they attach themselves firmly to it. To have an opinion means to them: becoming fanatical about it and, henceforward, to take it to heart as a conviction” (Musil 1998: 254).

He wants to displace the naturalizing tendency and taken-for-granted coordinates of all ideologies by problematizing them from within, not simply to dismiss them, but to reevaluate what is valuable and problematic in them, and place them on a flexible base which allows for a constant modulation and revaluation of the terms of the debate instead of petrifying or freezing the terms of the debate. Musil does not underestimate the totalizing powers of ideologies (how could he when he saw the Nazi movement seizing power all around him?), but still, there were moments when ideologies failed, when people felt a certain distance from the moral coordinates

they had previously adopted, and it is exactly with these cracks and ruptures in the ideological attempts to become petrified that Musil wants to work.

In the light of this critical-utopian aspect of *The Man without Qualities*, it no longer makes sense to seek a sequence or hierarchy in Musil's utopian proposals and to figure out what would have been the final and conclusive proposal, which could serve as the ultimate normative model. The power of Musil's immense novel has not to be sought in a presumed conclusion. Its power lies in this critical-utopian ethos which pervades the novel and which is not concerned with a certain finality, but with a different basis. Musil's critical-utopian work is an exploration of, and intervention into, the conditions of possibility. It is concerned with the determinations of all epistemological and moral debates and with finding ways of going beyond them.

In his well-known late article on Enlightenment, Michel Foucault defined the critical enterprise of the Enlightenment as "a philosophical life in which the critique of what we are is at one and the same time the historical analysis of the limits imposed on us and an experiment with the possibility of going beyond them" (Foucault 1997: 319). For Foucault, the Enlightenment is not so much a historical period, but an attitude, an ethos, and just like Musil, he saw this critical attitude as an experimental one. Also just like Musil, Foucault does not believe in a point of view that could give us a pure access to an unbiased and complete overview. How would we know that our critique is not in itself determined by unconscious determinants of which we have no awareness, let alone control? To ward off this danger, Foucault pleads, once more as Musil does, for a practical critique to seek ways to move beyond current limitations which always must be partial, provisional and situated, and we must continuously start over again to readjust our approach. Like Musil's insistence on precision, Foucault does not believe that such a provisional approach would lead to a random mess of disorder. On the contrary, it is a process that has its own particular form of generality, systematicity and homogeneity (Foucault 1997: 316-317).

Here we can find the crucial operation in Musil's work: to look at the conditions of evaluation which are used to assess the demands of the time, and thus to explore the limits imposed on people's capacity for intellectual and moral creativity and to "experiment with the possibility of going beyond them"; of finding new and better ways to go beyond the existing constraints in order to find more adequate and more supple criteria to assess the times, which should not immediately freeze into a fixed, taken-for-granted answer, but always be readjusted.

Ulrich's statement that reality should be abolished should not be heard, as McBride does, as a fleeing of reality into an idealized sphere, whether aesthetical or mystical. Instead, it should be seen as the attitude of no longer seeing reality as the one and only way that things could have been, as the petrifying and naturalizing of a certain configuration of reality. With his critical-utopian ethos, Musil wants to increase a *sense of possibility*, a sense that things could also be different and that different and better ways of configuring things are possible. Early in the novel, Musil pleads for a "conscious utopianism that does not shrink from reality but sees it as a

project, something yet to be invented” (Musil 1995: 11). And further in the novel he defines utopianism more precisely: “Utopias are much the same as possibilities; that a possibility is not a reality means nothing more than that the circumstances in which it is for the moment entangled prevent it from being realized – otherwise it would be only an impossibility. If this possibility is disentangled from its restraints and allowed to develop, a utopia arises” (ibid.: 265).

Musil’s critical-utopian activity is an exploration of these restraints, the conditions of possibility, in order to find ways to move beyond them. The attentive reader has probably already noticed that the utopia of an inductive ethos, which according to McBride was going to be the concluding proposal of the novel, coincides with this critical-utopian ethos. And the ‘early’ proposals of essayism and precision do not have to be discarded or surpassed, but perfectly fit within this critical-utopian aspect. Early in *The Man without Qualities*, Musil already explicitly indicates that he is not interested in an outright flight into the imagination away from real and actual possibilities, a going astray into wild subjectivity and pure utopia. For Musil, this process requires precision. He clearly distinguishes two forms of precision: the precision which sticks to the facts and what he calls the pedantic kind of precision which sticks to imaginary constructs (Musil 1995: 267). Musil seeks to open up the creation of new ways of living and organizing things, but he does not believe in purely imaginary constructs that have no connection with the facts. A sense of possibility has to be accompanied by a sense of reality. Musil is not utopian in the common sense understanding of that term, but he combines a utopian, imaginative sense of possibility with a critical activity of reevaluating the ideological ways in which a certain figuration of reality has been framed and become petrified.

And finally, what could be the role of the other condition in the light of this critical-utopian project? Instead of seeing it as a normative condition or as a condition which is constantly at odds with reality, ways of seeing it in terms of an idealized finality bound to fail, the other condition could be seen as a part of Musil’s critical-utopian ethos. Musil saw the tendency of moral systems and ideologies to become petrified as part of a socio-economic organization, which escalated under capitalism. Capitalism, which he called “ordered selfishness”, requires measurable quantities, repeatable and fixed certainties, which are imposed in the world. A certain economic organization requires a stable, measurable, predictable order. In short, Musil saw the tendency of ideological patterns or moral systems to remain enclosed upon themselves and stuck in the same rut, as a form of reification, following from the need for order and predictability from a certain economic organization. It was Musil’s peculiar belief that a form of secular mysticism, the other condition, was able to undo these reified patterns. The other condition allows us to break out of our common disposition towards the world, to alter our relation towards it and to go beyond both the confines of our selfish ego and the rigidity of moral or ideological guidelines. It makes all the usual distinctions and categories become blurred. It is a blurring of the border between self and non-self, “just as much a dereification [*Entdinglichung*] of the self as of the world”

(Musil 1990: 187). Musil did not perceive the other condition as an idealized state that one should aim for in order to ultimately withdraw into a personal state of bliss, which some people derive from the so called ‘turn’ the second part of the novel takes. He believed in the other condition as a tool to de-reify the patterns a certain epistemological and moral figuration of ‘reality’ was stuck in. Whether or not Musil was right in accrediting such a power to this other condition is beside the point here. What matters is the critical-utopian project that runs throughout *The Man without Qualities* to find a way to critically open up the patterns that the evaluative debates were stuck in and to create the conditions of possibility to move beyond them and find new conceptual and moral models that could meet the demands of the times.

WORKS CITED

- Asad, Talal; Brown, Wendy; Butler, Judith; Mahmood, Saba. 2009. *Is Critique Secular? Blasphemy, Injury and Free Speech*. Berkeley: The Townsend Center for the Humanities.
- Blanchot, Maurice. 2003. *The Book to Come*, trans. Charlotte Mandell Stanford: Stanford University Press.
- Foucault, Michel. 1997. *Ethics: Subjectivity and Truth*. ed. Paul Rabinow. trans. Robert Hurley et al. New York: The New Press.
- Freed, Mark M. 2007. “Robert Musil’s Other Postmodernism: Essayism, Textual Subjectivity, and the Philosophical Discourse of Modernity” in *Comparative Literature Studies*, Vol. 44. No. 3 (231-253).
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- Jameson, Fredric. 2004. “The Politics of Utopia” in *New Left Review* 25. Jan Feb 2004.
- Lukács, Georg. 1956. *The Ideology of Modernism*. trans. John and Necke Mander. in Richter, David H. (ed.). *The Critical Tradition*. Boston: Bedford Books. (1126-1141).
- McBride, Patrizia C. 2006. *The Void of Ethics, Robert Musil and the Experience of Modernity*. Evanston: Northwestern University Press.
- Musil, Robert. 1990. *Precision and Soul; Essays and Addresses*. trans. Burton Pike and David S. Luft. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Musil, Robert. 1995. *The Man Without Qualities*. trans. Sophie Wilkins and Burton Pike. New York: Vintage International.
- Musil, Robert. 1998. *Diaries 1899-1941*. trans. Philip Payne. New York: Basic Books.

MORE REAL THAN THE REAL: TECHNOCAPITALISM IN SALMAN RUSHDIE'S *FURY*

Adrene Freeda D'CRUZ, T. RAVICHANDRAN,
Indian Institute of Technology Kanpur, India
adrenefreda04@gmail.com, travichandran4@yahoo.com

Abstract: Salman Rushdie's *Fury* (2001), a novel set in the postindustrial era, dramatizes how the emergent nexus between technology and capitalism fashions a hyperreal socio-cultural environment, characterized by a proliferation of simulated media images. For Malik Solanka, the protagonist, such an unbounded mediascape offers an opportunity to construct an alternative reality through his art of puppetry, until he finally confronts the dystopian implications of simulated reality itself. In the light of the cultural theories of Jean Baudrillard, this essay seeks to unravel the ideological affiliations of the hyperreal world depicted in *Fury*.

Key-words: technocapitalism, simulation, hyperreality, fury, postmodernism, implosion, consumer society

*The real does not efface itself in favor of
the imaginary; it effaces itself in favor of the more
real than real: the hyperreal. The truer than true:
this is simulation¹.
(Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*)*

Focusing on the impacts of technological advancement on American culture, Salman Rushdie's *Fury* (2001) compellingly posits that the simulational territory of the mediascape is the locus of the dynamics of power associated with technocapitalism. Although definitions of 'technocapitalism' vary considerably, at its most fundamental level, this portmanteau term consistently evokes the nexus between technology and the capitalist mode of production. Interestingly, in *Fury*, the hyperreal ambiance of a technocapitalist society—a world more real than the real—unmistakably shows a striking affinity with the postindustrial culture theorized by Jean Baudrillard, symbolizing a sign system that consists mainly of media messages and images that operate only through internal differences. For Baudrillard, such media projections, in masterfully interacting with subjects, effect an annihilation of the notion of reality creating a crisis in representation manifested in "the simulacrum", in which the *copy* cannot be distinguished from the *original*. Drawing on Baudrillard's insights, this essay examines how in *Fury* Rushdie renders hyperreality as the cultural ethos of the postindustrial era as well as

envisioning an ideologically sensitive mode of fictional representation that revolves around the media images proliferating in the cultural space of technocapitalism.

The disjunctive narrative sequences of *Fury* intricately interweave the topography of virtual realities and the intrasubjective dynamics of Professor Malik Solanka, the protagonist, who quests for his identity in the hyperreal world to which he abruptly exposes himself. Quite disgusted with his life within a university and impelled by a scrupulous display of dolls at the Rijksmuseum in Amsterdam, Solanka moves from London to New York and becomes an “irascible doll maker” (Rushdie 2001: 3)². Solanka’s art distinctly befits the culture of technocapitalism on account of the hyperreal locale he chooses for his dolls, which make their public appearance either in the television program “The Adventures of Little Brain” or in the website “Galileo-I.” In both, the implosion of media-generated dolls highlights the postmodern cultural condition of *simulacrum*.

In foregrounding a certain dissemination of causality in Solanka’s adventures in hyperreality, *Fury* embraces the postmodernist anti-representational attitude toward reality and seeks a new narrative space marked by heterogeneity and difference, negating a homogenized realist vision of life. Rushdie’s novelistic rendering of the indeterminacy of origins is most evident in Solanka’s enigmatic “fury” that urges him to desert his second wife, Eleanor Masters, and son, Asmaan Solanka. At a metaphorical level, the fury of Solanka gathers significance in the light of a wide range of myths about the “Furies,” namely, the deities of anger and vengeance. If in Greek mythology the Furies are designated as “Erinyes” or “Eumenides” (the one that pacify), their Roman counterpart is known as “Dirae” (the terrible ones). Mythological sources attribute diverse origins for these deities: the Furies emerged from the sky god Uranus’ genitals severed and thrown into the sea by his Titan son Cronus; they were the daughters of Nyx, the goddess of night; they were Aphrodite’s sisters; and many identify them by three attributes—grudge (Megaera), revenge (Trisiphone) and perpetual anger (Alecto). Further, the novel explicitly evokes the representations of the Furies found in Homer and Hesiod: “Beauty and vengeful wrath, as Homer knew, sprang from the selfsame source. This was one story. Hesiod, however, said that the Furies were born of Earth and Air, and that their siblings included Terror, Strife, Lies, Vengeance, Intemperance, Altercation, Fear and Battle” (251). Interestingly, Rushdie yokes the Greco-Roman myths of the trio, Furies, with the Hindu myths of *Trimurti*, composed of Brahma, Vishnu, and Shiva, the gods of cosmic creation, preservation, and destruction, respectively. For Solanka, also, the word “fury” has mythological—both the Eastern and the Western—as well as literary significance. As the narrator puts it: “Life is fury, he’d [Solanka] thought. Fury—sexual, Oedipal, political, magical, brutal—drives us to our finest heights and coarsest depths. Out of *furia* comes creation, inspiration, originality, passion, but also violence, pain, pure unafraid destruction, the giving and receiving of blows from which we never recover. The Furies pursue us; Shiva dances his furious dance to create and also to destroy” (30-31).

However, while the dance of Shiva has the potential to destroy and create, Solanka’s fury, which inspires his tour de force in the technocapitalist culture,

culminates in an ironic reversal in which the artifacts he created destroy his authority by multiplying themselves.

Solanka's art of puppetry skillfully fuses mythology and technology in its imaginative depiction of Galileo-I, the home planet of Professor Akasz Kronos, who is the cyberneticist of the imaginary Rijik civilization. Much like the mythological Cronus (or Kronos) overthrown by his son Zeus from the supreme position in Mount Olympus, Akasz Kronos in Solanka's program proceeds to create "the masterpieces that would prove his undoing, the so-called *Monstrous Dynasty of Puppet Caesars*, also known as *Professor Kronos's No-Strings Puppet Kings*" (163). Although Rushdie derives the name Kronos from Greek mythology, the metamorphosis of Kronos's dolls into "cybernetic life-forms" (164) and their acquisition of an automated language undoubtedly situate them in the technocapitalist milieu. Yet, when these cyborgs learn to function without the aid of their creator, Professor Kronos unflinchingly implements an "irreversible deletion of all programs: in other words, cybernetic death" (166). Interestingly, if in Ridley Scott's film, *Blade Runner*, the death of a replicant is referred to as "retirement," the expulsion of the cybernetic dolls in *Fury* is called "deletion." But contrary to Kronos's expectations, his execution (deletion) of the dolls (the program) proves to be counterproductive, especially in the case of the full-fledged electronic puppet Dollmaker, modeled on Kronos himself, which in replicating itself in protean forms progressively undermines the creator's authority.

Not only does Solanka's "Puppet Kings" project problematize the blurring borderline between the original and the copy, but also it serves to highlight the technocapitalist implosion that untangles the product from the relations of production. While Kronos creates the cybernetic life of the Dollmaker in his own image, he (Kronos) models the Goddess of Victory on his beloved, Zameen. When the copy meets the original, nevertheless, it is almost impossible to tell them apart: "What would happen when the two women confronted each other? How would the Dollmaker react to the 'real' version of the woman he loved? How would she, the real woman, react to this mechanical avatar of her former lover?" (167-68). In expressing such an impasse in verisimilitude, the novel grounds in the postindustrial culture a hyperreal version of the well-known dilemma in W. B. Yeats's poem, *Among School Children*: "How can we know the dancer from the dance?" (1958: 126). Also, the "uncanny resemblance" (167) between the "real" creator Kronos and his image Dollmaker suggestively erodes the binary opposition between the sign and its referent. This situation is very much in line with Baudrillard's fourth order of simulation in which the sign operates as absolute simulacrum.

Further, in the context of technocapitalism, the evocative name "Akasz Kronos" points toward a pervasive cultural implosion of the conceptual boundary between the artwork and agency. "Akasz" is synonymous with "Asmaan," the name of Solanka's son, and since both (in Hindi and in Urdu, respectively) stand for "the sky," they remind one of the Greek sky god Zeus, the rebellious son of Kronos. Ultimately, as in the case of the mythological Cronos, in Solanka's personal life, "fury" rises from the proliferating images of Little Brain, the doll he creates for a television program. Even after Solanka abandons her, "Little Brain's protean

persona" (103) lingers as copies in television shows, comic books and audio versions: "'L.B.' [Little Brain] could be driven out of the house on Willow Road, but could she be expelled from the imagination of her creator's child?" (103). If Solanka's antihero Akasz Kronos represents the artist's own predominant voice, the Dollmaker and Little Brain rupture the authoritative positions of both creators. Moreover, the expression "the creator's child" stands for both Solanka's son Asmaan Solanka and Cronos's son Zeus. Reminiscent of the mythological rebellion of Zeus against Cronus, Asmaan Solanka covertly rebels against his father by making his mind a repository for Little Brain after Solanka expels her. In addition, Rushdie brilliantly buckles the dichotomous positions of the son (Akasz/Asmaan) and the father (Kronos/Solanka) in showing Akasz Kronos as Solanka's own doppelganger, making the storyline of the Puppet Kings analogous to Solanka's own story as the antihero of the novel. In this process, the twin images of Solanka not only dismantle the supremacy of the creator but also reinforce Rushdie's foregrounding of the inextricably interlinked state of art and agency in the technocapitalist environment.

Crucial to Rushdie's novelistic rendering of technocapitalism in *Fury* is a series of programs, titled "The Adventures of Little Brain", which Solanka develops for the BBC. Introducing preeminent European philosophers in various versions for mass consumption, this television show not only reveals the commodification of knowledge involved in the production of digitalized texts but also reenacts the way media create a field of absolute "play" where a figure can easily be transformed into another one: "For example, the favourite fiction writer of the seventeenth-century heretic Baruch Spinoza turned out to be P.G. Wodehouse, an astonishing coincidence, because of course the favourite philosopher of the immortal shimmying butler Reginald Jeeves was Spinoza.... The Great Minds in *The Adventures of Little Brain* could be time-hoppers, too. The Iberian Arab thinker Averroes, like his Jewish counterpart Maimonides, was a huge Yankees fan" (17).

Further, in a dynamic showcasing of identity-in-flux, Little Brain represents the process of "becoming" as it gradually evolves into an entity capable of reproducing itself: "This was, of course, Little Brain: first a doll, later a puppet, then an animated cartoon, and afterwards an actress, or, at various other times, a talk-show gymnast, ballerina or supermodel, in a Little Brain outfit" (96). Clearly, this progression is analogous to the Baudrillardian "mutation," which designates different stages in the genealogy of the sign: "The *counterfeit* is the dominant schema in the 'classical' period, from the Renaissance to the Industrial Revolution. *Production* is the dominant schema in the industrial era. *Simulation* is the dominant schema in the current code-governed phase" (Baudrillard 1993: 50). Not only does the hyperreal world symbolized by Little Brain situate itself in the schema of cybernetic codes and simulation, but it also enigmatically embodies the eroding distinction between representation, "principle of equivalence of the sign and of the real" (Baudrillard 1994: 6), and replication, "the simulated generation of differences" (ibid.: 3). Furthermore, by referring to a poster in the Columbus Avenue, *Fury* compellingly posits that the art of reduplication is a vital mode of cultural transformation within technocapitalism. The poster advertises Jennifer

Lopez's *The Cell* (2000) as a "new" film, but in fact it is a (re)production of Raquel Welch's *Fantastic Voyage* (1966). Yet the audience wholeheartedly accepts the copy: "There were posters everywhere for *The Cell*, the new Jennifer Lopez movie. In it, Lopez was miniaturized and injected into the brain of a serial killer. It sounded like a remake of *Fantastic Voyage*, starring Raquel Welch, but so what? Nobody remembered the original. Everything's a copy, an echo of the past, thought Professor Solanka" (142). Both *Little Brain* and the film signal a general cultural shift from mimetic representation to auto-representation that reinforces the virtual world of resilient signifiers.

Solanka's doll, "Little Brain," serves to highlight the uncanny dissidence between the subject and the object and also between the author and the work of art. As Solanka seeks to fuse his personal experience with the textual world of his media program, he initially presumes that "[r]eal life had started obeying the dictates of fiction, providing precisely the raw material he needed to transmute through the alchemy of his reborn art" (170). But later, "the ballooning triumph of *Little Brain*" (99) in assuming the ability to reproduce itself charts ground for an "abnegation of the self" (69), liberating the object from the subject of creation. Besides, Rushdie endeavors to undermine the authority of the creator in seeking recourse to theatrical art. If seen as a puppet show, for instance, Solanka's art exemplifies how "the puppet has broken free of the puppeteer's control" (162). Aptly, Madelena Gonzalez argues that the debunking of originality in *Fury* "is actually materialized through the conceit of masks which are used to effect a coup on an island in the South Pacific" (2008: 114). Significantly, *Little Brain* herself is associated with the Mask Theater: "The actor in the mask is liberated from her normality, her everydayness. Her body acquires remarkable new freedoms. The mask dictates all this. The mask acts" (99-100). Both the masked actor and the no-string puppets serve to destabilize intentionality by severing the conceptual cord that connects the author to the work. For instance, in the fictitious Lilliput-Blefuscu, where Solanka is held hostage, Commander Babur wears the mask of Solanka's creation, Akasz Kronos. Moreover, here, "The Theatre of Masks" accentuates the tension between the original and the copy: "News of the Commander's lookalike had raced ahead of the helicopter shuttle. Here in the Theatre of Masks the original, the man with no mask, was perceived as the mask's imitator: the creation was real while the creator was the counterfeit! It was as though he were present at the death of God and the god who had died was himself" (239).

The theatrical techniques deployed in the novel underscore an anxiety of authorship, which, according to Sarah Brouillette, is finally resolved as the novel affirms the cultural production of a text and depreciates authorial presence: "[W]hat happens to an author's texts and personae is literally beyond his control. In other words, the book excuses the author from accountability for his position within the market by dramatizing its [the text's] operations as out of the hands of any one author" (2005: 152). Accordingly, when punctuated by the brilliant notations of the doll's creation and its subsequent growth, the multiple realities/worlds in the novel dismantle the binary opposition between the subject and the object, the "fictional offspring: not flesh of his flesh but dream of his dream" (103) abandons the "life he

[Solanka] had imagined for her” (98). In defying the original design, “[s]he had outgrown her creator—literally; she was life-size now, and several inches taller than Solanka—and was making her own way in the world.... [and] she had transcended the work that created her, had attained the Fiction’s version of freedom” (97). Besides, the subject and the object are often so inextricably interwoven in the novel that it is possible to comprehend the subject/creator (Solanka) only through the compound existence of the object (Little Brain). In a typically Derridean deconstructive move, the novel thus not only inverts the hierarchy embedded in the subject/object binary postulation, but also dissolves the opposition itself, as the doll, in succumbing to simulation, banishes the notion of agency itself from the scene.

Rushdie’s novelistic rendering of technocapitalist culture in *Fury* reveals the way simulation, in compellingly promoting an incongruity in the animate/inanimate assortment, legitimizes “reification,” a fundamental trait of capitalism in general. In Baudrillard’s characteristically postmodernist rereading of Georg Lukács, “reification” designates the process through which technocapitalist implosion creates a liminal position by transgressing the animate and inanimate distinction.³ Thus, according to Baudrillard, reification occurs when objects come to dominate social life and subject positions collapse into objects, making the subject, who undergoes domination in this process, fragmentary and objectified. If Pynchon’s *The Crying of Lot 49* depicts Los Angeles by means of technological metaphors—such as, the “printed circuit” (1966: 24) and the “hypodermic needle, inserted... into the vein of a freeway” (ibid.: 26)—that blur the distinction between the organic and the inorganic, Rushdie’s *Fury* shows how double postulations such as subject-object, animate-inanimate, and man-machine implode in simulated media images in the sociocultural environment of technocapitalism represented by America, the land of the “flying saucer” (51). Additionally, *Fury* highlights “the mechanization of the human” (182) in the postindustrial culture, by interweaving the functions of humans and machines in a fictional world: “Were we just cars now, cars that could take themselves to the mechanic and get themselves fixed up any way they wanted?” (182). The analogy between humans and cars evokes the extraordinary sexual relationship between Rachel and her M.G. car in Pynchon’s 1961 novel *V.* (1961: 28-29). The reification enveloping the age of technoidolatry or the public devotion of consumer goods finds expression both in Solanka’s submergence into the world of objects and in the way several other characters perceive the dissolution of the boundary between the animate and the inanimate. Suggestively, in associating women with dolls, Solanka’s wife Eleanor’s doctoral thesis on Shakespearean tragedy uncovers Othello’s ‘reifying’ of Desdemona: “She’s [Desdemona] not even a person to him [Othello]. He has reified her. She’s his Oscar-Barbie statuette. His doll” (11). Similarly, Sara Jane Lear, Solanka’s former spouse, links the patriarchal subjugation of woman with Solanka’s repeated endeavor to control his creation. Just as a yearning for control motivates Solanka’s creation of the doll, his ideological stance, as Sara Lear notes, seeks to foreclose all voices of dissent: “The world in inanimate miniature [dolls] is just about all you [Solanka] can handle. The world you can make, unmake and manipulate, filled with woman who don’t answer back...” (30). Lear’s rebellion against Solanka later finds

its hyperreal correlative in Little Brain's unstoppable growth, which defies the authority of its creator.

Often Rushdie's novelistic representation of the postindustrial culture as an assemblage of replicated realities strikingly resembles Umberto Eco's view of hyperreality. For Eco, hyperreality, a preeminent definer of the American cultural condition, is an "Absolute Fake" constructed as an imitation of reality by the media images in the postmodern world.⁴ Clearly, the process of imitation manifested in Solanka's art exhibits the traits Eco identifies in the flourishing of holography in America: "[H]olography could prosper only in America, a country obsessed with realism, where, if a reconstruction is to be credible, it must be absolutely iconic, a perfect likeness, a 'real' copy of the reality being represented" (Eco 1986: 4). The metamorphosis of Little Brain in *Fury* distinctly exemplifies how the mass media engage in an endless reproduction of images, which, however, eventually destroy Solanka's "iconic" vision of cultural signs.⁵ Solanka's idea of iconic representation is much similar to Walter Benjamin's concept of "aura." Benjamin traces the evolution of art from wood cut graphic through lithography and photography to the recent form of mechanical reproduction, the films, in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In due course, art loses its "aura," (authenticity and presence), because "[b]y making many reproductions it [art forms, particularly, photography and films] substitutes a plurality of copies for a unique existence" (Benjamin 1969: 221). In the same way, Little Brain's growth in *Fury* culminates in the age of mechanical reproduction or, more precisely, of digital reduplication: "In its origin, the doll was not a thing in itself but a representation. Long before the earliest rag dolls and golliwogs, human beings had made dolls as portraits of particular children and adults, too.... Then came mass production, and the link between man and doll was broken; dolls became themselves and clones of themselves. They became reproductions, assembly-line versions, characterless, uniform" (73).

Significantly, Rushdie foregrounds the ideology of technocapitalism in depicting the series of subject-states that Solanka passes through in America. At first Solanka enjoys his new life, with the multifarious linkages facilitated by electronic communication and with the unlimited opportunity to explore his own artistic self. Soon he realizes the stark reality that the hyperreal world is overpowering him: "His imagined world absorbed him more and more.... Fiction had him in its grip.... He, who had been so dubious about the coming of the brave new electronic world, was swept off his feet by the possibilities offered by the new technology, with its formal preference for lateral leaps and its relative uninterest in linear progression, a bias that had already bred in its users a greater interest in variation than in chronology" (186).

This passage lays bare the codes of cyber capitalism, which, in the absence of a corresponding "external reality," produces a cybernetic self capable of rescinding spatio-temporal dimensions and thereby inhabiting the virtual space. Further, the revolutionizing role of media in the society intrigues Solanka and even creates a fissure in his conception of reality. Consequently, Solanka's initial allegiance to realism evolves into an ardent rejection of mimetic representation itself. Such an attitude is in fact triggered by Solanka's exposure to the realm of

cyberspace, and, in tracing his escapades, the novel maps out a version of the Baudrillardian hyperreal. Curiously, what largely constitutes the hyperreal atmosphere in the novel is Solanka's electronically transmitted puppet shows, whose differential plots, which are competent enough to replicate themselves through models, incorporate fictional elements such as the imaginary Swiftian Lilliput-Blefuscu, the workings of the Cyborg doll maker Kronos, the antipodean-alternative home planet Galileo-I, and the character Mark Skywalker modeled on the Jedi Knight of the *Star Wars* series. These representations effectively fabricate the *mise en abyme* structure of a new aesthetics, in which Solanka, who now lives in the "age of simulacra and counterfeits" (232), occupies only a liminal position marked by the implosion of the real and the unreal.⁶ To highlight the simulated realities teeming in the postmodern culture, the novel thus fashions an otherworldly atmosphere replete with characters from imaginary places.

Solanka's activities in America systematically unravel how in the postindustrial world a subject experiences unconscious wish fulfilment in simulating and consuming virtual reality. It is a drive rooted in "lack" that motivates consumers "who were always there, forever feeding their insatiable desires, seeking out newness, devouring beauty, and always, always wanting more" (7).⁷ Such a social dynamics of desire demonstrates how, according to Baudrillard, "metonymic, repetitive discourse of consumable matter, of the *commodity*, becomes once again, through a great collective metaphor—by virtue of its very excess—the image of the *gift*, and of that inexhaustible and spectacular prodigality which characterizes the *feast*" (1998: 26). Similarly, providing Solanka with "a ceaselessly metamorphosing alternative world in which he felt instinctively at home" (169) and incessantly promoting a residual desire in him, hyperreality continually urges him to produce models that are devoid of any historical or original referent. In this textual space, the wish to attain authenticity, the rejuvenating factor in Solanka's attempt to become absolutely unique, is relentlessly disconcerted and revitalized as he creates and recreates non-teleological designs around Little Brain. Moreover, Little Brain is the object of desire for Solanka, the "other" on which desire is projected. At a deeper level, therefore, their apparently distinctive relationship is characterized by an unquenched surplus desire, a necessary condition for the sustenance of the postindustrial consumer society.

In the technocapitalist world illustrated in *Fury*, the pervasive influence of simulation, in annihilating the conventional understanding of representation, helps hyperreality develop into the dominant cultural perspective. If in *Midnight's Children* Salem Sinai, born at the stroke of the midnight of India's independence, is "handcuffed to history" (Rushdie 2006: 3), Solanka is manacled to a hyperreal, mechanized and materialistic world of capitalism where "[t]he jingling of the bells on the harnesses sounded like cash in hand" (6). Interestingly, Rushdie's *Fury* shares with Baudrillard's *America* the view of America as a giant simulacrum mirroring an era of decadence and of humanity as "a metaphor of that emptiness and the work of man as the continuity of the desert, culture as a mirage and as the perpetuity of the simulacrum" (Baudrillard 1988: 63). Baudrillard's observation

succinctly explains the phoney experiences of many characters in *Fury* who find themselves in an entwined state within the technocapitalist culture.

The creative urge of Solanka that the novel progressively uncovers through the protagonist's self-reflections aligns perfectly with commodity fetishism, which in the consumer society is often anchored in the presupposed sign value of objects. To understand the strange relationship between Little Brain and him, Solanka explores several reasons, including the wish to achieve economic prosperity and to become a media celebrity. He takes into consideration his desire for simulating reality and for taking part in the virtual space of American hyperreality. Solanka's self-reflection helps him to realize that, more than use value or exchange value, sign value determines his activities in America. In addition, Solanka's attitude towards Little Brain attests to Tim Dant's view of the role of objects in consumer society: "People's quasi-social relationships with the objects then attach them to their culture and social life, linking past and present, mediating direct human relationship and indirect cultural ones" (665). Similarly, Solanka's desire manifested in his art unmistakably involves his craving for both prosperity (economic) and fame (in terms of social differentiation: sign value).

In *Fury*, sign value appears as an innovative mode of "cultural hypersensitivity" (36) created and legitimized by the media through spectacles of power and wealth. Sign value, however, is not an inherent property of objects but a residue of their operation as a system of signs, and the possession of the valorized commodities directly determines the social status of individuals. Nonetheless, Rushdie underscores the risk involved in subscribing to sign value when the novel describes how Solanka's friend Dubdub delves deep into the American celebrity machine: "The attention he'd been getting, the celebrity status, had greatly aggravated Dubdub's existential crisis. The more he became a Personality, the less like a person he felt" (27). Furthermore, by interpellating consumers through flickering images on the screen, advertisement characteristically plays a crucial role in promoting sign value: "Advertising was a confidence trick, a cheat, the notorious enemy of promise. It was—horrible thought in that era—nakedly capitalist.... Advertisements had become colossi, clambering like Kong up the walls of buildings" (33). The hyperactive advertisement machinery reifies the product as the manifestation of wealth and power; the two aspects of the differential sign value, relegating both use value and exchange value to a secondary status: "Stores, dealerships, galleries struggled to satisfy the skyrocketing demand for ever more *recherché* produce: limited-edition olive oils, three-hundred-dollar corkscrews, customized Humvees, the latest anti-virus software, escort services featuring contortionists and twins, video installations, outsider art, feather light shawls made from the chin-fluff of extinct mountain goats" (3).

Not only does the consumer culture construct subjectivities in relation to objects, it also fuels the functioning of the subjects as unpaid advertisers of the products. In modifying the McLuhanesque dictum "the medium is the message" (McLuham 2001: 7), Baudrillard discovers in the postindustrial culture the "implosion of the medium itself in the real, the implosion of the medium and the real in a sort of nebulous hyperreality where even the definition and distinct action

of the medium are no longer distinguishable” (Baudrillard 1983: 101). In steadily exploring the correlation between subject positions and objects, *Fury* documents not only Little Brain’s relationships with the individual (its creator, Solanka), society and technology but also Solanka’s unstable identity as a doll-maker in an alternative world of reality. All these connections are largely determined by the sign value that the object acquires through its differential relationship with other objects.

Ardently rejecting the customary view that media emulate reality, Rushdie systematically exposes how the media disseminate power in both culture and psyche and ensure the smooth functioning of technocapitalism. The characters in *Fury* are not self-conscious individuals but subjects co-implicated in the power relations prevalent in the society. Thus, through systematic recurrence, expressions such as the “satisfying anonymity in the crowds, an absence of intrusion” (7), “the unarticulated magic of the masses” (7), “just a face in the crowd” (214) and “like a drone, or a worker ant” (45) reflect the state of the mass in the era of technological hyperconformity. In the novel, the diffusion of power among subjects evolves through the technological explosion that triggered the emergence of the decentered, non-linear world of web, a system which global capitalism wholeheartedly embraces. Accordingly, wedged in the nexus of technocapitalism, the characters in *Fury* maintain an integrated ligature within media-driven communities where associations depend no longer on hierarchical ordering but on a certain principle of multiplicity. An observation of Mila Malo, a computer wiz in the novel, vividly illustrates this phenomenon: “You have no comprehension of the speed of things now, every year is the Stone Age to the year that follows. Just the creative potential, what can be done with an idea now. The best sites are inexhaustible, people come back and back, it’s like a world you’re giving them to belong to.... Inside that framework... they’re inventing whole new media everyday” (177).

Here, the looming presence of consumer capitalism suggests that the ample freedom guaranteed by the electronic media is a strategy designed to foster an illusion of autonomy and to hold subjects collectively under the ideology of technocapitalism.

While most people accept the distinction between “the real” and “the virtual” as a necessary condition for both subjectivity and action, technocapitalism, in tactically dissolving this opposition, generates a new kind of subjectivity to populate the realm of hyperreality. Drawing on N. Katherine Hayles’s *How We Become Posthuman* (1999), Quentin D. Muller argues that “we are at a critical juncture between the passing of the traditional liberal humanist subject and our embracing of the cybernetic posthuman” (2005: 383). Noticeably in *Fury*, the virtual world is indistinguishable from the “real” world, and Solanka is an active presence in both. Paradoxically, for Solanka, the world of web reverberates with a certain conflation of Aldous Huxley’s “brave new world” and the Yeastian “second coming” of Spiritus Mundi: “After a summer of skepticism about the potential of many massively unprofitable Internet companies, here at last was the prophesied brave new world... slouching towards Bethlehem to be born” (225). Moreover, Lilliput-Blefuscu, the imaginary world of “dotcoms” into which Solanka is virtually transported, is, for him, no less real than the world that he inhabits in the beginning of the novel: “Lilliput-Blefuscu had reinvented itself in his image. Its streets were

his biography, patrolled by figments of his imagination and altered versions of people he had known: Dubdub and Perry Pincus were here in their sci-fi versions, also mask-and-costume incarnations of Sara Lear and Eleanor Masters, Jack Rhinehart and SkySchuyler, and Morgen Franz. There were even space-age Wislawas and Schlunks walking the Mildendo streets, as well as Mila and Neela and himself. The masks of his life circled him sternly, judging him... Yes, deranged Babur was a mirror of himself" (246).

The interrelations among these figures markedly accomplish a tangled alliance between the presupposed "original" and the resultant "simulated." And Rushdie's treatment of subjectivity gains in complexity as Solanka's life undergoes drastic changes in the course of the novel. Curiously, Baudrillard locates a new kind of subject tenanted by the media at the focal point of the "extermination of interstitial and protective spaces" (1983a: 127), where a non-referential world radically intervenes in the construction of subjectivity. Similarly, the shift in Solanka's career, from the role of a professor to that of the creator of simulated realities, is also a movement from a circumscribed space to a computer-mediated infinity (the world of web) where he seeks a life of bliss. In all his endeavors, Solanka struggles to establish a rapport between his finite life and his transcreated virtual world. But Solanka, like the fourteen-year-old Nobel Laureate Billy Twillig in Don DeLillo's *Ratner's Star*, fails to achieve such redemption in the imaginary sphere ("Space Brain Complex," DeLillo 1976: 17) and witnesses "its [his art] denizens move out into the world and grow monstrous; and the greatest monster of them all wore his own guilty face" (246).

The transmutation of Little Brain in *Fury* clearly reflects the vicissitudes of art in the postindustrial period. If seen exclusively as a work of art, Little Brain does not imitate reality but invariably partakes of hyperreality and helps to transform the mental states of Solanka so that technocapitalism would operate through him. Further, in foregrounding Solanka's deliberations on writing fiction, the novel self-reflexively problematizes fictional representation itself. Caught in an existential crisis before leaving London for America, Solanka meditates for a while of murdering his wife and child: "he had sat in his kitchen in the middle of the night with murder on the brain" (39). This gruesome thought gradually evolves into a volatile parable that Solanka intends to compose: "This knife was his story now, and he had come to America to write it" (79). Interestingly, what Solanka wants to construct in "the land of self-creation" (79) is "the back-story of the demented genius" (139) which is for him a means "[n]ot to be but to un-be" (79). Through this imaginary work, Solanka seeks to discover an aesthetics that befits the contemporary hyperreal situation. As the narrator puts it: "He [Solanka] had flown to the land of self-creation... the country whose paradigmatic modern fiction was the story of a man who remade himself—his past, his present, his shirts, even his name—for love; and here, in this place from whose narratives he was all but disconnected, he intended to attempt the first phase of such a restructuring, namely—he deliberately now applied to himself the same sort of mechanical imagery that he had so callously used against the dead women—the complete erasure, or "master deletion" of the old program" (79).

In this way, *Fury* unravels a fictional creation of infinity that aptly fits the novel's setting. What William Gibson calls "a consensual hallucination" (1984: 51) is the backdrop of *Fury*, with the "computer-regenerated illusion of the great gladiatorial arena" (6) which fosters a chimera of freedom by resorting to a landscape of perpetuity. Yet this infinity is only a hallucination induced by a bleak dystopian world, whose presence is evoked through recurring phrases such as "brainless television" (258), "the cry of the tormented and the lost" (259) and "unhappy isles" (246). These expressions also augur an alarming antagonism surfacing in the simulated reality. What motivates Solanka to explore the hyperreal culture until he reaches such an unpleasant discovery is probably exemplified in Eleanor Master's doctoral thesis on Shakespearean tragedy, that is, a wish "to explicate these inexplicables in our own way" (10). In his furious attempt to master the enigmatic twists and turns of life, Solanka at first speculates on the world of simulations and then relapses into its grip, trapped by the illusions of freedom and sovereign selfhood mobilized by technocapitalism in the apparently infinite space of the mediascape.

Strikingly, the elements of popular culture permeate the fictional world of *Fury*, where recurrent references to films, literary works, and science fiction magazines closely interlace intertextuality with hypertextuality. John Barth's concept of "Virtual Hypertextuality" (1997: 95), notably found in the short story "Click" (1997), could be used to illuminate some of the salient structural features of *Fury*. For Barth, the digital age is resonant with hypertexts that constitute a space of non-linear, self-reflexive and iterating narratives. If Barth's *Lost in the Fun House* (1968) is, as its subtitle reveals, *Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Solanka's Puppet Master Project in Rushdie's *Fury* is fiction pasted on the World Wide Web, an "e-activity" (216): "The continuing story of the twin goddess and doubled professors, of Zameen's search for the vanished Akasz Kronos, and of the struggle for power between the two communities of Baburia will be reported on the site in regular bulletins. Click on the links for more PK info or on the icons below for answers to 101 FAQs, access to interactivities, and to see the wide range of *PK merchandise* available for INSTANT shipping NOW. All major credit cards accepted" (168).

The development of Solanka's art parallels the process of cultural transformation, a movement from the age of television represented by the early years of Little Brain to the period of computers signaled by the launching of the website Galileo-I: "Now the saga of Galileo-I was setting new records, and this time the global mania was being driven not by films or television but by a website" (224-25). Moreover, in the hyperreal sphere of *Fury*, the hyperlink narrative mode that incorporates intertextual elements consistently undermines the originality of a work of art. Thus, in disrupting essentialist discourses, the hyperlinks available "at the merest click of a mouse" (187) embrace the postmodern redefinition of intertextuality and persuasively demonstrate that in the postindustrial culture it is not possible to conceive a plausible colossal narrative that hinges on a privileged source or origin.

In highlighting the sway of technology in the American affluence, *Fury* evokes the well-known Baudrillardian view of Disneyland as both "the objective profile of America" and its "'ideological' blanket" (1994: 12). By positing Disneyland as the unreal, the rest of America assumes the status of the real.

Analyzing the ideology imprinted in the binary opposition between the real (America) and unreal (Disneyland), Baudrillard construes that all of America is hyperreal. Correspondingly, Rushdie's novel foregrounds such hyperreal atmosphere in depicting the American city as a space suffused with simulated artifacts. As Solanka perceives it, the nature of American reality is distorted by "Disney World... trespassing in New York" (130). Significantly, *Fury* identifies America as the nucleus of a cultural change in which "the future was a casino, and everyone was gambling, and everyone expected to win" (4). Solanka despondently discovers that the "usual secret sadness" (7) he experiences while probing the culture of "Mall America" (115) stems from his feeling of anonymity in the crowd within shopping malls. Rushdie's novelistic engagement with the widespread drift towards consumer culture is much in line with David Riesman's sociological critique of the postwar American history that is marked by a "shift from an age of production to an age of consumption" (1950: 6) which leads to the "enforced privatization" (ibid.: 276) rampant in the industrial societies. Such mall culture involves digitally coded abstract concepts and also reified human subjectivities: "All around him the American self was reconceiving itself in mechanical terms.... Redefinition was this industry's base mode of operation... Happiness was better food, wiser furniture orientation, deeper breathing technique" (*Fury* 183). In this domain of hyperreality, emotions are digitally contextualized, and Rushdie conceives this fascination for the hyperreal as the foundation for weaving a fictitious miniaturized world of floating images. In addition, hyperreality rendered through realistic details—"a restaurant chain! A theme park! A giant Las Vegas hotel, entertainment centre and casino" (225-26)—also serves to nullify the binary opposition between the real and the unreal. Consequently, Jack Rhinehart in the novel exclaims that in novelistic representation it is "the unreal world that ruled the real one" (56), and in the realm of film, "the experience on offer in the movie theatres now felt more real than what was available in the world outside" (230-231). However, it is worth noting that hyperreality and the attendant dissolution of the real and the unreal opposition paradoxically constitutes the basis of Rushdie's own mode of representation in *Fury*.

Fury self-reflexively exposes how fictional representation aspires to the status of simulacrum in the postindustrial world. As proliferating media images banish sovereign subjectivity and the notion of reality from culture, the work of fiction, deprived of an external referent or an authentic self to control the text's semantic dissemination, partakes of the process of simulation. The novel epitomizes the postmodernist response to the age of technocapitalism in self-consciously foregrounding its own construction as simulated reality through Solanka's creation of dolls that operate according to the logic of the sign system. Interestingly, Solanka's quest for an ideal art form finally leaves him entangled in the hyperreal matrix, where technocapitalism appropriates his art. But Rushdie, in deploying a highly complex metafictional strategy, co-opts as part of the subject matter both Solanka's search for a new aesthetics and its subsequent domestication in hyperreality. Accordingly, self-conscious meditation on Solanka's quest enables Rushdie to articulate a critique of technocapitalism and its influence on art, while simultaneously giving expression to the intricacies of hyperreal culture.

¹ Jean Baudrillard. *Fatal Strategies*. Trans. Philip Beitchman and W.G.J. Niesluchowski. London: Pluto Press, 1999, p. 11.

² All further quotations from *Fury* are referred to this edition and indicated only by page numbers.

³ To extend the Marxist debate on the abstraction of human relations in the process of production, Georg Lukács, in *History and Class Consciousness*, deploys the term 'reification.' He notes: "Its basis is that a relation between people takes on the character of a thing and thus acquires a 'phantom objectivity,' an autonomy that seems so strictly rational and all-embracing as to conceal every trace of its fundamental nature: the relation between people" (1971:83). In Baudrillard's reformulation of the concept, 'reification' signifies "the locus of an elemental objectification that reverberates through the amplified systems of signs up to the level of the social and political terrorism of bracketing (*encadrement*) of meaning" (Baudrillard 1981:163).

⁴ Interpreting American culture as a system of signifiers, Umberto Eco expounds that "the frantic desire for the Almost Real arises only as a neurotic reaction to the vacuum of memories; the Absolute Fake is the offspring of the unhappy awareness of a present without depth" (Eco 1986:30-31).

⁵ The American semiotician Charles Sanders Peirce distinguishes three kinds of signs: Icon, Index, and Symbol. While an "icon" resembles the object of representation, an "index" involves a certain physical connection with the object. "Symbol," alternatively termed "sign," functions through arbitrary and conventional associations with the thing it represents.

⁶ Donna Haraway evokes 'the liminal' in discussing the cyborg: "The physical reality of the liminal cyborg self translates into a framework for action which also encompasses partiality, boundary, transgressions, contradiction, and fracture" ("A Cyborg Manifesto"; 1991:154).

⁷ In *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Slavoj Žižek develops an interesting analogy between the Lacanian real and Baudrillardian reality (1993:43-44).

WORKS CITED

- Barth, John. 1997. "Click." *Atlantic Monthly* Dec. (81-96).
- Baudrillard, Jean. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Transl. Charles Levin. St. Louis: Telos Press Publishing.
- Baudrillard, Jean. 1983. *In the Shadow of the Silent Majorities or The End of the Social and Other Essays*. Trans. Paul Foss, John Johnston and Paul Patton. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean. 1983a. "The Ecstasy of Communication." Trans. John Johnston. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press (126-34).
- Baudrillard, Jean. 1988. *America*. Trans. Chris Turner. London: Verso.
- Baudrillard, Jean. 1993. *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage Publication.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean. 1998. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Trans. Chris Turner. London: Sage Publications.

- Baudrillard, Jean. 1999. *Fatal Strategies*. Trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski. London: Pluto Press.
- Benjamin, Walter. 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books (217-51).
- Brouillette, Sarah. 2005. "Authorship as Crisis in Salman Rushdie's *Fury*." *Journal of Commonwealth Literature* 40.1 (137-156).
- Dant, Tim. 2000. "Consumption Caught in the 'Cash Nexus.'" *Sociology* 34.4 (655-670).
- DeLillo, Don. 1991. *Ratner's Star*. London, Viking.
- Eco, Umberto. 1986. *Travels in Hyperreality*. Trans. William Weaver. London: Picador.
- Gibson, William. 1984. *Neuromancer*. New York: Ace Books.
- Gonzalez, Madelena. 2008. "The Aesthetics of Post-Realism and the Obscenification of Everyday Life: The Novel in the Age of Technology." *Journal of Narrative Theory* 38.1 (111-133).
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Lukács, Georg. 1971. *History and Class Consciousness*. Transl. Rodney Livingstone. The Merlin Press Ltd.
- McLuhan, Marshall. 2001. *Understanding Media: The Extensions of Man*. 2nd ed. London: Routledge.
- Muller, Quentin D. 2005. "Deeper Blues, or the Posthuman Prometheus: Cybernetic Renewal and the Late-Twentieth Century American Novel." *American Literature* 77.2 (379-407).
- Pynchon, Thomas. 1966. *The Crying of Lot 49*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
- Pynchon, Thomas. 1975. *V.: A Novel*. London: Picador-Pan.
- Riesman, David. 1950. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale University Press.
- Rushdie, Salman. 2001. *Fury*. London: Vintage.
- Rushdie, Salman. 2006. *Midnight's Children*. London: Vintage.
- Yeats, William Butler. 1958. "Among School Children." *Modern Verse in English*. Ed. David Cecil and Allen Tate. London: Eyre and Spottiswoode (124-26).
- Žižek, Slavoj. 1993. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Duke University Press.

UTOPIE, HÉTÉROTOPIE, ATOPIE: DU THÉÂTRE COMME AVÈNEMENT D'ESPACES DISCORDANTS. L'EXEMPLE DE *COMME UN CHANT* DE DAVID DE CLAUDE RÉGY

Elise VAN HAESEBROECK,
University of Toulouse, FRANCE
elisevh@hotmail.com

Abstract: How to define the identity - or the identities - of the contemporary political theater and where are the borders of its territory? We shall discuss the notion of political and try to rehabilitate it in a different way than as a synonym of dogmatic. Our conclusions reveal that the contemporary political theater does not reflect politics but questions it. It takes particular care to display the limits of politics - of its omnipotence or of its negation -, and to show how politics tries to eliminate the political. As a French representative of this theater, Claude Régy builds a non-dogmatic and, thus, deeply subversive theater. He carries out an esthetic revolution by changing the order of the theatrical representation and particularly the relation between the speakable and the visible. Indeed, he creates utopia, heterotopia and atopia, considering theater as a possible advent of discording spaces. So doing, he allows the spectator to be in touch with the Real without reducing or controlling it. Thus, his theater belongs to this Art described by Godard when he said that "Art lets you go back and see Sodome and Gomorrhe without dying".

Key-words: Utopia, Heterotopia, atopia, Claude Régy, discording spaces, oracularian theater, subversive theater, metaphysical theater, theatrical esthetics

Même chez ceux qui dissolvent la notion de scène après avoir assisté à l'effacement progressif de la place publique, l'enjeu demeure de reconstituer des topos: en d'autres termes, des lieux de convention où l'humain puisse s'envisager, aussi complexe soit-il, où le réel puisse se dire, aussi équivoque soit-il¹.

Emmanuel Wallon

Dans la perspective énoncée par Emmanuel Wallon, l'enjeu du théâtre politique contemporain est de reconstituer des «espaces arbitraires» dans lesquels l'individu peut s'interroger- en abordant la question de l'identité par exemple – et se construire ainsi comme individu politique. Au verbe «reconstituer» qu'emploie E. Wallon, nous substituerons celui de «réinventer». En effet, les lieux dont parle E.

Wallon ne sont pas re-constituables puisque, ainsi que nous l'avons étudié dans notre première partie, ils ont été disloqués par le pouvoir en place qui, selon la logique néolibérale, rationalise les espaces, les organise dans un objectif de production massive et élimine ceux qui n'entrent pas dans ses critères. Afin de résister à cette destruction, les metteurs en scène étudiés cherchent à réinventer des *topoi* qui prennent la forme d'utopies, ou, plus précisément, d'hétérotopies et d'atopies. De nombreux auteurs dramatiques contemporains s'accordent sur la fin de l'utopie dans la société post-moderne. A l'opposé des conclusions de la thèse que Florence Baillet a publiée en 2003 et dans laquelle elle dépeint l'après 1968 comme «une période de dégrisement: à l'ivresse, à l'exaltation et aux rêves de révolte, succèderaient la fin des utopies, la désillusion, le désenchantement²», notre travail tend à démontrer qu'aujourd'hui les utopies sont à nouveau présentes sur la scène théâtrale. En effet, nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'utopie n'a pas déserté la scène théâtrale mais qu'elle a changé de forme. Afin d'explicitier le lien entre utopie et dimension politique, nous nous appuyons sur la définition du théâtre politique qui émane du débat intitulé «Théâtre et politique», organisé par la revue *Theater Heute* en 1965. Cette définition fait référence à une dimension utopique, en l'occurrence au *Principe Espérance* d'Ernst Bloch:

J'incline par conséquent à ne pas définir le théâtre politique d'après son sujet, mais plutôt en fonction de l'élan, de la tendance le poussant vers le changement, de l'espoir d'avenir qu'il recèle. La pulsion de contradiction prend à mes yeux un caractère politique à partir du moment où elle est suffisamment déterminée et ciblée pour avoir une efficacité en tant que pulsion de changement³.

Il nous semble que la scène politique, lieu neutre d'expérimentation, devrait se constituer en réservoir d'utopies afin d'alimenter une société sombrant dans l'immobilisme et le pessimisme. Les espérances nourries par les mouvements contestataires, sans avoir été réalisées, seraient confiées à l'art dont on aurait désormais reconnu l'impuissance dans le domaine de l'action politique directe, mais auquel serait attribué une participation à l'utopie. Le théâtre peut «sauver» l'utopie parce qu'il est «par nature» utopique: il est un îlot où l'on peut préparer l'avenir, ce qui lui permet de conserver une fonction politique.

Nous assistons à un changement de paradigmes: à la notion d'utopie jugée trop univoque se substitue l'idée plurielle des «utopiques» ou des «possibles.» Ainsi, C. Régy a la volonté de recréer des possibles, c'est-à-dire les conditions de possibilité de l'utopie. Ces observations vont à l'encontre de la pensée de J. Rancière qui parle, lui, au contraire, d'un présent «post-utopique⁴» de l'art, c'est-à-dire de la fin de l'utopie esthétique et de «l'idée d'une radicalité de l'art et de sa capacité d'œuvrer à une transformation absolue des conditions de l'existence collective⁵». J. Rancière distingue deux grandes conceptions d'un présent «post-utopique» de l'art. La première est celle des philosophes et des historiens de l'art qui défendent la radicalité de l'art, c'est-à-dire l'art comme «puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription, déchirant l'ordinaire de l'expérience», et résistent ainsi à «l'esthétisation marchande de la vie⁶». L'autre conception de ce présent «post-utopique», celle des artistes, tend à recréer les liens entre les individus

et «à susciter des modes de confrontation et de participation nouveaux⁷». Pour cela, les artistes font appel à «la redistribution des objets et des images qui forment le monde commun déjà donné ou à la création de situations propres à modifier nos regards et nos attitudes à l'égard de cet environnement collectif⁸». Les détenteurs de cette conception sont conscients des limites de la capacité de l'art à transformer le monde. Si l'on se réfère à cette analyse, la démarche de C. Régy s'apparente à celle des philosophes et des historiens de l'art dans la mesure où chacune de ses créations est une tentative pour prendre de «la distance par rapport à l'expérience ordinaire⁹» afin de retrouver un signifiant vivant, mobile et illimité. Vers quels autres possibles le théâtre de C. Régy ouvre-t-il?

I. De l'utopie à l'hétérotopie: donner place à l'illimité à l'intérieur même des limites

Dans *Le Partage du sensible*, J. Rancière établit une distinction entre utopie et hétérotopie et affirme que «les fictions de l'art et de la politique sont plutôt des hétérotopies que des utopies¹⁰». En quoi ces deux concepts sont-ils distincts? M. Foucault définit les utopies comme des «emplacements sans lieu réel, [...] des emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toutes façons, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels¹¹». A l'opposé des espaces utopiques qui sont irréels, les hétérotopies désignent chez M. Foucault «des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹²». Les hétérotopies sont donc des utopies effectivement réalisées, «des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés par l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements¹³». Un théâtre qui crée des hétérotopies est politique puisque l'hétérotopie se livre à «une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons¹⁴» non pas en proposant un contre-modèle unique, comme l'utopie, mais en composant des espaces hybrides dont elle ne reflète absolument pas l'emplacement. L'utopie désigne ici une totalité close sur elle-même, la pensée d'un modèle achevé: elle n'a donc plus lieu d'être à l'ère de l'effondrement des grands récits et de toute perspective téléologique. Dès lors, on assiste à la dissolution d'une utopie organisatrice capable de «soumettre à une signification globale les éléments épars et hétéroclites de la réalité¹⁵». L'utopie propose un contre-modèle unique. De ce fait, elle est aujourd'hui révoquée par les metteurs en scène du théâtre politique qui lui préfèrent l'«utopique». Ainsi que le note F. Baillet, «de l'utopie, on ne garde que l'adjectif utopique, le conditionnel, la dimension hypothétique, le principe d'incertitude, afin de sauvegarder le mouvement de la contradiction, sans que celui-ci ne se fige en une représentation unique et prétendument parfaite¹⁶». L'hétérotopie, quant à elle, a «le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles¹⁷». Elle propose donc plusieurs contre-modèles.

Les questionnements sur l'utopie et sur le rôle du théâtre dans la Cité – sur sa dimension politique donc –, sont profondément imbriqués. «Utopique», «possibles», «hétérotopie», ce sont là autant de termes qui désignent les mutations de l'utopie. Rapportés au champ du théâtre contemporain, ils témoignent de l'énergie de ce théâtre qui voudrait dire quelque chose sur le monde, porter un regard critique sur la société et offrir un point de vue décalé, différent de ce qui existe déjà, finalement, un point de vue utopique. En quoi les espaces hétérotopiques créés par C. Régy sont-ils des espaces politiques? J.-P. Sarrazac – qui, paradoxalement, ne s'intéresse pas à C. Régy – apporte un premier élément de réponse lorsqu'il qualifie l'espace du drame moderne et contemporain d'«espace hétérotopique¹⁸», c'est-à-dire un espace «de la (ré)génération des possibles¹⁹». Comment concrètement les écritures scéniques de C. Régy agissent-elles sur les propriétés de l'espace afin d'engendrer de nouveaux possibles et de reconstituer des espaces au sein desquels les êtres et les choses s'inscrivent dans une durée qui leur est propre? Olivier Mongin considère la volonté de bâtir de tels espaces comme un acte de résistance à la logique de l'horizontalité et du flux. Selon lui, «le passage à l'horizontalité oblige à trouver des issues, des moyens de sortir de l'horizontalité si, là encore, on ne veut pas se contenter d'un discours sur le grand déclin de la création. Comment se reconstituent des 'scènes', un haut et un bas, des points cardinaux, c'est toute notre question²⁰». La création esthétique peut donc aider à se relever de l'horizontalité et de ses inégalités. Créer de nouveaux espaces d'inscription des corps participe de la dimension politique du théâtre C. Régy. Voyons maintenant comment C. Régy crée une hétérotopie dans *Comme un chant de David*²¹.

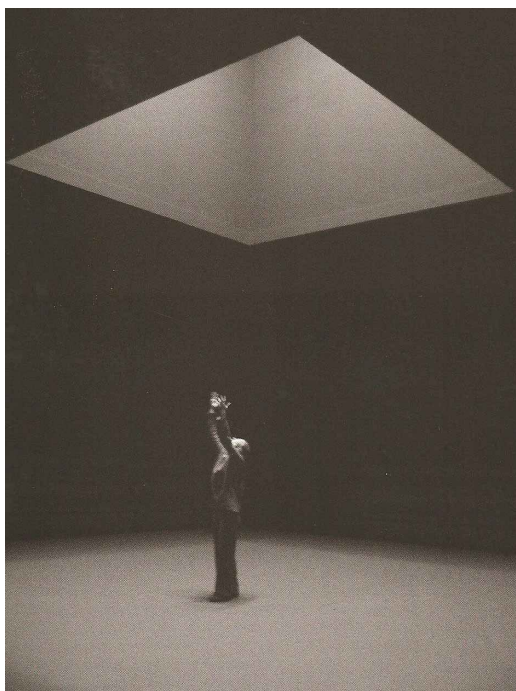
II. Un théâtre oraculaire

Plus je travaille, plus je pense qu'on a affaire à du sacré, au sens antique du terme. Les œuvres recèlent une zone où les plus puissants prêtres n'ont pas le droit d'accéder, qu'ils ne peuvent pas manipuler. Cette zone est inaccessible. Mais si on n'essaie pas d'en approcher, de toute façon, on n'approchera jamais le réel. Il s'agit d'approcher, non d'atteindre²².

Claude Régy

Dans *Comme un chant de David*²³, Valérie Dréville est seule sur scène pour dire quatorze *Psaumes* traduits par le poète linguiste, exégète des écritures sacrées juives Henri Meschonnic²⁴. La mise en scène de C. Régy est bâtie sur des systèmes d'opposition et d'antinomies; ne pas séparer les contraires mais les réunir, telle est la globalité du projet de C. Régy. En ce sens, son théâtre se rapproche de la culture orientale comme dépassement de la dualité homme/femme, théâtre/danse et comme philosophie qui recherche de l'harmonie dans la complémentarité des opposés. Etre là pour entendre Valérie Dréville dire les *Psaumes* est avant tout une «expérience spirituelle²⁵» aux frontières de la

méditation et de la transe. C. Régy précise qu'il s'agit «d'une recherche d'une spiritualité sans appartenance, c'est-à-dire non détournée par une religion, [...], une spiritualité qui n'opposerait pas l'esprit et la matière mais en ferait un continu²⁶». Sa création relève certes de la cérémonie et de la performance mais on est cependant loin de toute religiosité. *Comme un chant de David* est une «expérience» à la fois spirituelle et sensuelle, frôlant parfois la lisière de l'érotisme. En effet, C. Régy donne à entendre une spiritualité qui n'oppose pas l'esprit et la matière mais qui, au contraire, en fait un continu.



**Figure 1: *Comme un chant de David*, Claude Régy, Théâtre National de Bretagne, Rennes, 2005. Valérie Dréville sous la lumière de l'oracle.
(Photographie de Michel Jacquelin.)**

La création de C. Régy s'éloigne du théâtre pour s'approcher de l'essence du recueillement et possède dès lors les marques d'une théâtralité très inhabituelle. Elle semble, en effet, investie d'une mission sacrée. Tout d'abord, l'espace de la création s'apparente à celui de l'oracle ou, plus précisément à une fosse et, à l'intérieur, l'oracle. Le motif de la fosse est récurrent depuis *Jeanne d'Arc au bûcher*, création qui marque le début de la collaboration entre C. Régy et H. Meschonnic. En effet, dans cette pièce, on entendait le Psaume 129 «De profundis clamavi». Dans *La Terrible Voix de Satan* créée dans la salle Roger Blin du Théâtre Gérard Philippe, entre le vrai cadre de scène et un faux cadre de scène, le dispositif permettait d'installer une passerelle pour avoir, à certains moments, une image

surélevée et, devant elle, une béance. Dans *Chutes* – dont le titre contient en lui-même l'idée du trou – G. Motton avait inventé le «trou en haut»:

Suspendus très haut dans un seau géant en cuir: l'Homme de la Tour, Rolo et Hetty, sont tous trois dans un trou et c'est obscur. Ils regardent en haut.

L'Homme de la Tour: Sommes-nous dans un trou? Est-ce le fond qui n'a pas de haut? Regardez en haut. Regardez en haut. Les parois de ce trou sont aussi noires que du verre. Et à travers que voyons-nous? Le même trou que celui où nous sommes mais à l'envers²⁷.

Dans la mise en scène de C. Régy, le «ventre de la bête» était matérialisé par une nasse en cuir suspendue au plafond du théâtre:

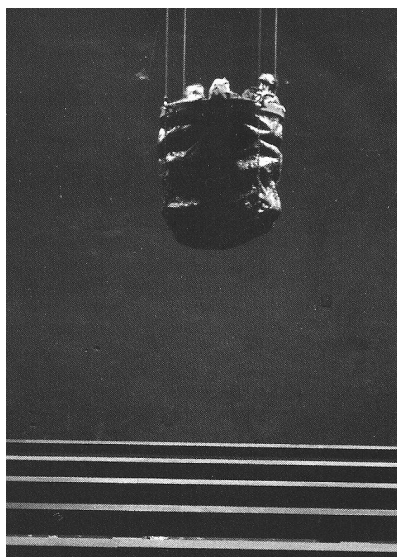


Figure 2: *Chutes* de Grégory Motton, mise en scène de Claude Régy, Théâtre Gérard Philippe, Saint-Denis, salle Roger Blin, 1992. Scénographie de Daniel Jeanneteau.

La référence au trou est à nouveau présente dans *Homme sans but* où un fossé sépare l'espace scénique de l'écran du fond. Le motif du trou ou de la fosse est révélateur de la conception régienne du théâtre comme passage. Dans *Comme un chant de David*, la présence d'un sas dans lequel les spectateurs restent quelques minutes avant de pénétrer dans le dispositif central vient accentuer cette conception. Un tel dispositif – également présent dans *Intérieur* de Maeterlinck – invite le spectateur à se défaire d'une certaine agitation extérieure afin de se rendre disponible à un mode d'écoute et de perception inhabituel. Par ailleurs, la présence de C. Régy parmi les spectateurs participe du caractère rituel de la création. Comme J. Grotowski ou E. Barba, C. Régy est un spectateur permanent²⁸. On peut également établir un parallèle avec Kantor qui était, quant à lui, présent non pas dans la salle mais sur le plateau, comme une sorte d'excroissance de l'œuvre. La théâtralité de l'œuvre de Kantor n'a pas lieu sans

Kantor, non seulement parce qu'il en est le producteur, mais aussi parce que le spectacle l'intègre. Dans *Comme un chant de David*, la comédienne apparaît comme la projection d'une image mentale de chaque spectateur, une sorte d'involution de l'intérieur vers l'extérieur. Le corps de V. Dréville devient la graphie de l'univers mental de chaque spectateur, en dehors de toute référence à la réalité extérieure. Cependant, la source du spectacle – que le spectateur peut identifier physiquement – est bien le metteur en scène qui présente sa vision.

La dimension sacrée de la création est également liée à la fonction liturgique des *Psaumes*. La langue liturgique, considérée comme ayant une valeur religieuse supérieure à la langue quotidienne, est celle que les croyants utilisent lors des cérémonies religieuses. Si l'on se réfère à la définition que donne P. Brook du «théâtre sacré²⁹», un théâtre «de l'invisible-rendu-visible» dans lequel la scène est «un lieu où l'invisible peut apparaître³⁰», alors *Comme un chant de David* est à la frontière entre théâtre sacré et théâtre métaphysique. *Comme un chant de David* est un de ces espaces de recueillement, terme qu'utilise C. Régy pour définir les lieux de théâtre :

Certains ont des lieux de méditation, des rituels, des mythes, comme formes et espaces de recueillement. Nous pouvons peut-être avoir des lieux de théâtre. Des lieux où même si les quêtes aujourd'hui paraissent absurdes, vides, parce qu'on a perdu l'origine des mondes, on entend toujours un appel, sans savoir d'où³¹.

Comme un chant de David est à la frontière du sacré et du profane. L'analyse de *L'Amante anglaise* que fait C. Régy s'applique également à *Comme un chant de David*: «Nous sommes passés du profane au sacré, sans que se manifeste aucune cérémonie. Le théâtre n'est pas pur. Il n'est ni sacré, ni profane. La profanation du sacré est aussi religieuse que son contraire³²». *Comme un chant de David* est avant tout «un rituel où la vie est rééquilibrée par la juste place rendue à la mort dans la vie elle-même³³». Pour le spectateur, assister à ce que C. Régy appelle une «expérience spirituelle» exige d'amarrer son corps au zéro absolu du mouvement, de se tenir coi au point de maîtriser ses frémissements réflexes, de rendre sa respiration parfaitement silencieuse, de rompre avec sa matérialité physique. Devenir soi-même onde méditante pour ne pas entraver la désincarnation à laquelle parvient V. Dréville à force de girations lentes et de diction atone. En vidant la scène, C. Régy propose une «expérience» en soi, visuelle et phénoménologique et il insiste sur ce qui reste et qui, de fait, devient extrêmement significatif: le corps de la comédienne. Les signes qui rappellent la matérialité physique de son corps sont d'autant plus forts qu'ils sont rares: le bruit du plancher de la scène qui craque sous les poids de ses pas, ses longs cheveux comme seuls témoins de sa féminité. Les autres signes du corps – sueur, transpiration, salive, souffle – ont été gommés afin de permettre à V. Dréville de n'être pas que de la chair et aux spectateurs de retrouver le corps dans le langage. Or, ainsi que l'observe A. Rykner, «avant de retrouver le corps dans le langage, il faut commencer par le désincarner, comme on soignerait un ongle 'incarné', c'est-à-dire retourné, refermé sur lui-même: il faut curer le corps de ce qui n'est que signe de corps mais n'a rien à voir avec le

corps du réel³⁴». V. Dréville apparaît alors comme une présence traversée par des forces qui la dépassent. Sur le plateau, elle élabore une métaphysique du geste telle que la définit Artaud, c'est-à-dire «un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos des musiques³⁵». Dans une telle économie du geste, chacun d'entre eux devient rituel et chargé de sens comme les gestes l'étaient dans les cérémonies primitives. Le vide de geste qui caractérise le théâtre de C. Régy est un critère de sa dimension subversive. En effet, montrer du vide – dans le mouvement, l'espace et le temps – est un acte de résistance à un système qui repose sur le plein ou sur ce que J.-C. Bailly décrit comme des «régimes de quantité et d'accumulation ou d'empilement par lesquels, sans égard, notre monde se propage et se densifie comme un immense effet-monde sans échos ni contreparties, compact, brusque, non dilaté³⁶».

III. «L'aventure silencieuse des espaces intervallaires³⁷»

L'espace intervallaire, ce sont simplement les intervalles, le vide entre les pleins [...] Très tôt il m'a semblé que l'absence de remplissage agrandissait l'espace et le temps³⁸.

Claude Régy

Dans sa contribution à *Mises en scène du monde*, C. Régy rapporte une réflexion faite par François Cheng à propos de la peinture chinoise: «Le trait ne fonctionne à plein que grâce au vide. Le vide exalte le double statut du trait. Le trait est à la fois limite et seuil de l'infini. Il faut avant tout que le vide précède le trait, le prolonge et même le traverse³⁹». C. Régy applique cette réflexion à la conduite des images de ses créations. Ainsi, dans l'espace épuré de *Comme un chant de David*, «un infini en profondeur⁴⁰» comme le nomme Michel Cassé, le spectateur ressent physiquement le vide, ou, plus précisément, la circulation du vide. Il entre dans le Théâtre de la Colline dont l'espace semble avoir été ramassé, le plafond rabaissé: l'obscurité quasi-totale n'est trouée que par une petite lumière jaune, telle la lanterne des morts. Selon l'analyse qu'en fait Michel Dousse, cet espace a été pensé comme «un pur espace et un non-lieu. Comme si quelque miracle avait ravi à la Mekke sa K'aba (son cube de pierres noires) pour lui substituer un vide de lumière, à la façon dont le développement des anciennes photos (argentiques) transmuait en clair les noirceurs du film⁴¹». Au sein de ce dispositif, C. Régy parvient à ce que la lumière et l'ombre soient traitées non comme deux notions opposées, mais comme une matière unifiée. La lumière comme une image d'absolu trouve un écho direct dans le Psaume 139: «Et la nuit comme le jour donne la lumière. Pareille l'ombre pareille la lumière⁴²». Tout au long de la création, la lumière irradie d'une source

unique que l'on voit sur la photographie ci-dessous: un puits de forme carrée découpé dans le plafond de la boîte:

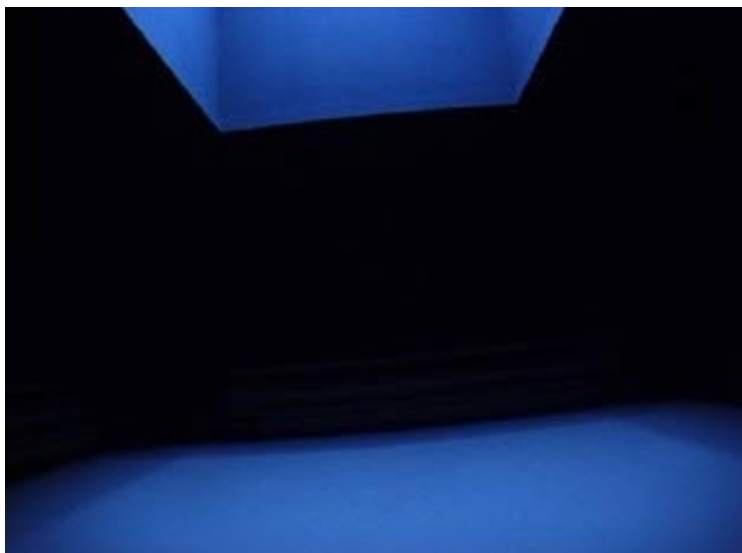


Figure 3: *Comme un chant de David*, mise en scène de Claude Régy, Théâtre de la Colline, Paris, 2005. «La nuit est la mort du jour et la mère du jour⁴³», une unique source de lumière dissimulée dans le plafond du dispositif.

Le dispositif lumineux est conçu de telle sorte qu'aucune source de lumière ne soit visible; les sources lumineuses disparaissent et laissent filtrer une lumière pure. Ainsi, la seule lumière qui éclaire la comédienne – lumière que C. Régy compare à la «lumière du Graal⁴⁴» – est celle réverbérée par le sol. L'espace rappelle la «tombe de lumière» dont parle C. Régy dans son analyse du *Criminel* de Leslie Kaplan: «un jeune homme vient par le fond noir et s'installe dans la lumière géométrique, un peu comme s'il entrait dans sa tombe. Une tombe de lumière⁴⁵». Sallahdyn Khatir, le scénographe, décrit cet espace comme une «enveloppe sensorielle⁴⁶» au sein de laquelle le public n'a aucune possibilité de détecter l'origine de la lumière. En effet, le spectateur, qui ne voit pas la source lumineuse, a la sensation que la lumière lui parvient de l'extérieur. V. Dréville se trouve à cet endroit précis entre le haut et le bas, entre l'Universel et l'Intime, entre la transcendance et la contingence, comme au bord d'un gouffre. Le contrepoint entre ombre et lumière assimile ses entrées et ses sorties à des apparitions et des disparitions et interroge ainsi la réalité de ce qui est vu ou deviné. La manière dont cet espace est éclairé engendre un phénomène paradoxal: plus la comédienne s'approche du spectateur, moins elle est visible. Les variations de lumière permettent des oscillations entre la voix et le corps: l'ombre parlante devient de plus en plus concrète et visible, les limites se dessinent et l'indéfini laisse la place au défini. Figure du fidèle en quête de la présence insaisissable du divin, ce

phénomène renvoie à l'étrange rapport que C. Régy entretient avec la théâtralité, rapport qui induit à ouvrir un maximum le sens avec des moyens minimaux en apparence. Les éclairages dessinent l'espace et le font évoluer. Ils peuvent le diminuer (carré lumineux blanc en dessous de la source lumineuse), l'étirer (grand carré vert sombre) ou encore le découper (carré blanc entouré de bandes bleues). Ils sont comme un étau qui se resserre autour de la comédienne et des mots: «Par l'alternance et le mélange de la lumière et de l'obscurité s'opère la fusion des contraires. L'accomplissement du grand mythe de mort-rennaissance⁴⁷». A propos de *Melancholia Théâtre*, C. Régy écrit que «le spectacle montrait la lumière sans cesse, mais il la montrait en transfert. Il ne montrait pas des états de lumière, il montrait surtout le passage d'un état de lumière à un autre. D'un état de réalité à un autre⁴⁸». Dans *Comme un chant de David*, il utilise à nouveau la lumière pour dessiner plusieurs états de réalité: «La lumière est centrale, verticale. On déambule autour d'elle. On tourne en longeant les côtés d'un carré de lumière. Un carré qui connaît plusieurs états de lumière, plusieurs états de réalité⁴⁹». Dans le spectre du gris métissé et d'un dégradé de tons sourds rose, bleu et violet, l'éclairage modifie l'espace de façon sensible. Comme le montre la figure qui suit, lorsque la comédienne évolue autour du carré central, elle est juste à la frontière entre l'obscurité et la lumière, comme une somnambule qui pourrait à tous moments vaciller du côté de l'obscurité:

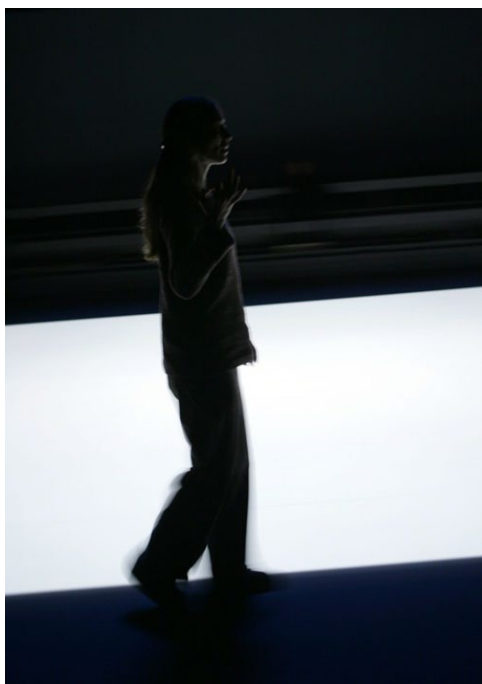


Figure 3: *Comme un chant de David*, mise en scène de Claude Régy, Théâtre de la Colline, Paris, 2005. Valérie Dréville à la lisière entre lumière et obscurité.

IV. Un espace de la circulation de l'esprit et du vide

*La proportion: un tiers de plein, deux tiers de vide*⁵⁰.

Claude Régy

Dans l'espace de *Comme un chant de David* flotte l'essence d'un être fini et infini, une voix et un corps en un même mouvement. La conception de la création comme une circulation de l'esprit est commune à C. Régy et à F. Tanguy. Tous deux ont le désir de laisser circuler la voix et l'esprit du dedans vers le dehors et réciproquement puisque, selon C. Régy, «la voix peut traverser les murs et voir, au besoin, jusqu'à l'infini, ou toucher les gens, des spectateurs, qui ne sont pas des spectateurs, qui ne voient rien, qui ne sont pas là mais que l'on peut atteindre à travers les murs. [...] De toute façon, la circulation de l'esprit est beaucoup plus importante que la circulation du sang pour maintenir la vie sur Terre⁵¹». Les deux metteurs en scène cherchent à faire circuler le vide et les sensations sur le plateau, parmi les spectateurs, mais aussi hors les murs du théâtre.

Laisser toujours les choses respirer d'une certaine façon, prendre de l'espace, prendre du vide, se nourrir du vide et puis restituer quelque chose qui, à son tour, envahit le vide, et c'est cette respiration entre l'être et le vide qui fait, je crois, le souffle du dessin et le souffle d'une image aussi au théâtre⁵².

Dans *L'Ordre des morts*, C. Régy fait l'éloge des «espaces vides⁵³» qu'il compare au «dessalement d'un étai⁵⁴». Il y voit la condition pour qu'un «territoire s'ouvre où tout peut venir s'inscrire⁵⁵». Dans *Comme un chant de David*, le vaste carré blanc est bien l'un de ces territoires «où tout peut venir s'inscrire»: «Le décor est vide, abstrait, lisse. L'imaginaire est libre d'y projeter ce qu'il veut. L'homme est à la fois mis en valeur et perdu dans le vide, ce qui est déjà une forme de tragique⁵⁶». L'espace est une boîte pourtant, il n'est pas fermé, pas limité. C'est à la fois un espace qui pèse et, pourtant, il n'abrite aucun objet ni aucun élément de scénographie. Des espaces sont laissés inutilisés entre les gradins et les murs plus ou moins sombres, plus ou moins gris – assez peu repérables: «Les quatre gradins délavés forment une sorte de carré mais distordu, cassé, sans que puisse apparaître un seul angle droit⁵⁷», un carré qui aurait déjà implosé et qu'on ne pourrait plus fermer. La scénographie marque l'enfermement en même temps qu'elle ouvre une aire d'errance. La fixité du regard de la comédienne offre un horizon et emmène le spectateur vers un ailleurs tout en le retenant ici, dans le lieu où la parole se profère. Les formes géométriques – les carrés emboîtés et leurs diagonales – donnent un caractère abstrait à cet espace. L'espace comme lieu des phénomènes en cours est une transposition de la conception qu'a Héraclite de l'univers, à savoir «la somme non de toutes les choses, mais de tous les événements, changements ou faits, des phénomènes en cours plutôt que des choses⁵⁸». Dans *Comme un chant de David*, V. Dréville évolue dans un espace où il n'y a rien. Une fois que toutes les choses sont dans des conditions de vide, une «nouvelle vie» l'anime, «une

sorte de vie qui lui parle de quelque chose d'elle-même, d'inconnu⁵⁹». L'expérience d'une «nouvelle vie» qui arrive est également vécue – à plus petite échelle – par les spectateurs. Ils sont, eux aussi, dans ce lieu où il n'y a rien. Une voix inconnue qui prononce des mots méconnaissables leur parvient. Une tension se joue entre le vide et le plein: au vide scénique et délimité par les jeux de lumière répondent la corporéité et la parole de l'interprète qui remplissent les trous. Les mots comblent l'espace, l'ordonnent et lui font acquérir une matérialité aux significations multiples. La comédienne parvient à une telle contention du corps, de la voix et du souffle – toujours à la lisière du vide – alors qu'elle habite l'espace. Elle est au bord du silence et de l'immobilité alors qu'elle parle et se déplace. Tout est mesuré, infinitésimal. Créer des espaces vides est un acte subversif, un acte de résistance face à la saturation de nos espaces de vie et de nos espaces de pensée. L'espace vide est au cœur du projet à la fois esthétique et politique de C. Régy. Il s'agit d'un espace vidé de toute référence – esthétique ou sémantique – à quelque chose qui existerait déjà. Un espace au sein duquel on ne cherche pas à répéter du déjà connu mais, au contraire, à déranger les choses en place. Un espace où quelque chose peut être découvert, quelque chose qui transforme les individus. Un espace où l'on a évacué les étiquettes, les frontières, les limites et le sens figé. Un espace de retrait parce que, selon les mots de C. Régy, «il faut savoir se retirer. C'est dans l'absence, dans le retrait que quelque chose peut naître. Dématérialiser la matière pour qu'il y ait de la place où l'esprit de la matière puisse se voir⁶⁰».

¹ Wallon, E., *Mises en scène du monde*, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, «Les Solitaires intempestifs», Besançon, 2005, p. 302.

² Baillet, F., *L'Utopie en jeu, Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 144.

³ Rischbieter, H., «Theater und Politik: Moglichkeiten in der Gegenwart», in *Theater heute Jahrbuch*, 1965, p. 48, traduit par F. Baillet in *L'Utopie en jeu, op.cit.*, pp. 142-143.

⁴ Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, Paris, 2004, p. 31.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁰ Rancière, J., *Le Partage du sensible*, Editions La Fabrique, Paris, 2000, p. 65.

¹¹ Foucault, M., *Dits et écrits, IV*, Gallimard, Paris, 1994, p. 755.

¹² Foucault, M., *Des espaces autres*, cité par Catherine Diverrès in *Mises en scène du monde, op.cit.*, p. 150.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Foucault, M., *Dits et écrits, IV, op.cit.*, p. 755.

¹⁵ Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 9.

- ¹⁶ Baillet, F., *L'Utopie en jeu*, op.cit., p.241.
- ¹⁷ Foucault, M., *Dits et écrits*, cité par Catherine Diverres in *Mises en scène du monde*, op.cit., p.146.
- ¹⁸ Sarrazac, J.-P., *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belfort, 2000, p. 148.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ Mongin, O., *L'Artiste et le politique, éloge de la scène dans la société des écrans*, Editions Textuel, Paris, 2004, p. 40.
- ²¹ *Comme un chant de David* a été créée par Claude Régy en 2005, au Théâtre National de Bretagne, à partir de quatorze psaumes de David traduits par Henri Meschonnic.
- ²² Régy, C., *Espaces perdus*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998, p. 115.
- ²³ *Comme un chant de David* a été créée en 2005 au Théâtre national de Bretagne à Rennes puis reprise en 2006 au Théâtre national de la Colline à Paris et au CDN de Normandie à Caen.
- ²⁴ Depuis 1992, un véritable dialogue est né entre Henri Meschonnic et Claude Régy. A l'occasion de la création de *Jeanne d'Arc au bûcher* à l'opéra bastille en 1992, Claude Régy, qui connaissait les travaux de H. Meschonnic pour avoir travaillé sur *Jona et le signifiant errant* pour la dramaturgie de *Chutes* de G. Motton, lui demande alors de traduire le Psaume 22 afin de le faire figurer dans le programme de l'opéra Bastille.
- ²⁵ Régy, C., «Prendre le train pour une expérience nouvelle», allocution lors de la présentation de la saison 2005/2006 du Théâtre national de la Colline, le 28 juin 2005, retranscription de Q. Bonnell dans la *Revue* n°6, Théâtre national de la Colline, janvier 2006.
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ Motton, G., *Chutes*, traduction utilisée pour le spectacle de C. Régy, revue et corrigée par C. Régy et A. Rykner à partir de celle publiée par Nicole Brette, Christian Bourgeois, Paris, 1990.
- ²⁸ De la même façon Solange Oswald et Joël Fescl sont présents dans le public à chacune des représentations de leurs «objets nocturnes».
- ²⁹ Brook, P. *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 63.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*, p. 26.
- ³² *Ibid.*, p. 17.
- ³³ Régy, C., *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 88.
- ³⁴ Rykner, A., «Au-delà du spectacle», *Théâtre/Public*, n°189, 2008, p. 90.
- ³⁵ Artaud, A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 85.
- ³⁶ Bailly, J.-C., in *Le Théâtre, le peuple, la passion*, (collectif), Bailly, J.-C., Guenoun, D., Stiegler, B., Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2006, p. 64.
- ³⁷ Rilke, R.-M., cité par Régy, C., in *Mises en scène du monde*, op.cit., p.309.
- ³⁸ Régy, C., in *Mises en scène du monde*, op.cit., p.309.
- ³⁹ Cheng, F., cité par Régy, C., in *Mises en scène du monde*, op.cit., p.321.
- ⁴⁰ Cassé, M., «Le monde est un infini en profondeur», extrait de l'émission *Surpris par la nuit* du 17 juillet 2002, retranscrit dans *Revue*, n°6, Théâtre nationale de la Colline, janvier 2006.
- ⁴¹ Michel Dousse cité par Claude Régy, in *Au-delà des larmes*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007, p. 113.
- ⁴² Meschonnic, H., *Gloires*, traduction des Psaumes, Psaume 139, Edition Desclée De Brouwer, Paris, 2001, p. 345.
- ⁴³ Régy, C., *Au-delà des larmes*, op.cit., p. 48.

- ⁴⁴ Régy, C., «David», dossier de présentation de *Comme un chant de David*, Théâtre national de la Colline, p. 4.
- ⁴⁵ Régy, C., *Espaces perdus*, *op.cit.*, p. 133
- ⁴⁶ Khatir, S., «Comme un chant de David. Un dispositif quadri-frontal» in intervention de Claude Régy et Sallahdyn Khatir, INHA, 22 février 2006, Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, *Les Voies de la création théâtrale*, n°23, sous la direction de M.-M. Mervant-Roux, CNRS Editions, Paris, 2008.
- ⁴⁷ Régy, C., *Espaces perdus*, *op.cit.*, p. 125
- ⁴⁸ Régy, C., *L'Etat d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002, p. 58.
- ⁴⁹ Régy, C., «David», dossier de présentation de *Comme un chant de David*, Théâtre national de la Colline, p. 4.
- ⁵⁰ Régy, C., *Au-delà des larmes*, *op.cit.*, p. 115.
- ⁵¹ Extrait du film Claude Régy *La Brûlure du monde* réalisé par A. Barry, production Local-films/Canal 15 télévision, Paris, 2005, retranscription Q. Bonnell.
- ⁵² Régy, C., «Attendre que les choses communiquent», extrait du film Claude Régy, *La Brûlure du monde*, réalisé par Alexandre Barry, production Local-films/Canal 15 télévision, Paris, 2005, retranscription par Q. Bonnell dans *Revue*, n°6, Théâtre national de la Colline, 2005.
- ⁵³ Régy, C., *Espaces perdus*, *op.cit.*, p. 135
- ⁵⁴ Régy, C., *L'Ordre des morts*, *op.cit.*, p. 54.
- ⁵⁵ Régy, C., *Espaces perdus*, *op.cit.*, p. 135
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 86
- ⁵⁷ Régy, C., «David», dossier de présentation de *Comme un chant de David*, Théâtre national de la Colline, p. 4.
- ⁵⁸ Deutsch, M., *Le Théâtre et l'Air du temps*, *op.cit.*, p. 16.
- ⁵⁹ Dréville, V., «Attendre que quelque chose arrive», extrait de l'émission *Surpris par la nuit* du 16 juillet 2002, *op.cit.*
- ⁶⁰ Régy, C., *L'Ordre des morts*, *op.cit.*, p. 78.

PARTICULARITĂȚI ALE DISCURSULUI LITERAR ÎN SCRIERILE UTOPICE/DISTOPICE PENTRU COPII

Otilia IGNĂTESCU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
otiliai@usv.ro

Résumé: L'article fait une présentation des catégories d'écrits de la littérature d'enfance et jeunesse qu'on peut inclure dans la littérature utopique/dystopique. Après une analyse des rapports entre utopie ou dystopie et littérature d'enfance et jeunesse, l'auteur identifie et décrit trois catégories d'écrits, en mettant en évidence les stratégies littéraires qui les singularisent par rapport aux utopies/dystopie pour adultes.

Mots-clés: littérature d'enfance et jeunesse, utopie, dystopie, stratégie littéraire, défamiliarisation

Multă vreme ignorată de către autoritățile critice, literatura pentru copii a ajuns să trezească în epoca modernă nu doar interesul literaților, dar și pe cel al psihologilor, sociologilor, pedagogilor etc., dată fiind conștientizarea complexității acestora și implicațiilor ce nu se limitează la sfera literară. De altfel, zona literară a fost mai rezervată în a da credit dezvoltării acestui nou câmp de investigație, pe baza ideii că literatura există sau nu ca literatură, ca artă, situându-se dincolo de generații și vârste. Totuși, mai ales în contextul publicării a din ce în ce mai multor scrieri cu destinație precisă, pentru copii, cu precădere în țările dezvoltate, literatura pentru copii a început să câștige teren, s-a impus practic, ajungând să facă obiectul unor cercetări critice consistente, al unor analize și interpretări din perspectiva abordărilor critice actuale (istorie, cultură, ideologie; lingvistică și stilistică/traducere; "Reader-Response Criticism"; critica psihanalitică; critica feministă; ilustrații; intertextualitate etc.)¹. În ceea ce privește definirea conceptului, creațiile diverse adunate sub această sintagmă terminologică sînt menite a stabili o relație cu un tip special de lectori: copiii. Din acest punct derivă o serie întreagă de chestiuni sensibile legate de literatura pentru copii, cum ar fi prezența/absența unor mărci ideologice și/sau culturale, valori etice și morale, raporturile cu didactica, dar și problematizări ale însuși conceptului de *literatură* ca parte a sintagmei mai sus menționate.

În acest context, punerea în discuție a caracterului utopic/distopic al unora dintre creațiile aparținând literaturii pentru copii ar putea părea o forțare în plus. Însă, examinând îndeaproape creațiile literaturii pentru copii din perspectiva

trăsăturilor utopice/distopice ale unora dintre ele, constatăm că nu puține dintre acestea oferă astfel de posibilități de lectură. Se pot identifica, de asemenea, puncte de intersecție între literatura pentru copii și literatura utopică/distopică, pornind de la două cuvinte cheie și în cazul uneia, și în cazul celeilalte, *speranță* și *viitor*, pentru a ajunge la aspecte mai complexe precum încărcătura ideologică și didacticismul ce le caracterizează. În același timp, nu se poate ignora faptul că și literatura pentru copii și utopia/distopia sunt generate de o nemulțumire, de o nevoie de mai bine, de dorința unei lumi mai bune și nu de puține ori de intenția de a educa². De altfel, deseori componenta extraliterară, prezența altor intenții decât cele strict estetice au făcut ca atât literatura pentru copii, cât și utopia (poate mai puțin distopia) să fie mai puțin abordate înaintea dezvoltării cercetărilor interdisciplinare.

Întrebarea care se impune este în ce condiții putem afirma despre o scriere literară, pentru copii sau nu, că aceasta se încadrează în categoria literaturii utopice/distopice sau doar prezintă unele trăsături ale acestui tip de literatură. Ce element stă la baza stabilirii caracterului utopic/distopic al unei scrieri? Răspunsul se poate formula făcând apel la definiții ale utopiei/distopiei, nu puține la număr în literatura de specialitate. Astfel, pentru Lyman Tower Sargent, utopianismul este reprezentat de „visele și coșmarurile privitoare la modalitățile în care grupuri de oameni își organizează viețile și care de regulă imaginează o societate radical diferită față de cea în care cei care visează trăiesc”³. Am putea afirma deci că ceea ce individualizează utopia este faptul că speranța împlinirii aspirațiilor de mai bine ale indivizilor are fundament social, se leagă de o reorganizare socială, completă sau parțială. Acest lucru este valabil și în cazul distopiei, cu diferența că în cazul acesteia reorganizarea socială nu generează o ameliorare, ci o deteriorare a lumii. Cu alte cuvinte, „mai binele” poate fi mai rău decât „binele”. De altfel, o altă definiție, cea a lui Raymond Trousson arată foarte clar ce este și ce nu este utopia/distopia⁴. În ceea ce privește caracterul utopic sau distopic al unei scrieri, există mai mulți „decidenți”, instanțe ale comunicării narative, ce pot fi avuți în vedere: intențiile autorului de a descrie un univers ideal sau unul coșmarec, modul în care este perceput acest univers ficțional de către personaje sau răspunsul cititorului, al fiecărui cititor în parte chiar, deoarece, așa cum remarcă Lyman Tower Sargent „modele se schimbă în utopii”⁵: ceea ce pentru un cititor din secolul al XV-lea poate fi o utopie, pentru unul din zilele noastre poate fi o distopie și invers.

În literatura pentru copii scrieri de tip utopic/distopic au apărut cu precădere în secolul al XX-lea⁶, pe fondul unei adevărate explozii a distopiei, fie că e vorba de literatură, film, desen animat etc. Prin urmare, e de înțeles de ce majoritatea acestor scrieri pot fi considerate distopii. O temere legitimă dintr-o anumită perspectivă este cea privitoare la caracterul nociv pe care l-ar putea avea asupra copiilor incursiunile în universurile ficționale distopice create pentru ei. Așa cum se știe, termenul *distopia* este format după modelul lui Morus, de la substantivul *topos* prin adăugarea particulei grecești *dys*, particulă cu conotații negative precum „alterat”, „dificil”, „rău”, deci *distopia* = „loc rău”. Acest termen este preferat termenului *antiutopia*, în opinia lui David W. Sisk, din mai multe

rațiuni. Mai întâi deoarece este exact opusul *eutopiei* (prefixul *eu* însemnând „bun”, „ideal”, „prosper”, „perfect”) lui Morus și vizează deci structurile morale ale unei societăți fictive și nu localizarea sa. Apoi, termenul *distopie* acoperă un spectru mult mai larg, desemnând atât lucrări în care trimiterile anti-utopice sunt străvezii, evidente, cât și lucrări ce descriu societăți întunecate, negative, fără a ataca direct idealuri utopice⁷. La întrebarea cum suportă copiii/tinerii distopia, autoarea romanului *The Giver*, Lois Lowry, dă următorul răspuns: „Tinerii au de-a face cu distopia în fiecare zi: în viețile lor, în familiile lor disfuncționale, în școlile frământate de violență. Urmăresc emisiuni TV și filme despre lumea reală în care arme de foc antrenează soluții explozive ale conflictului”⁸.

De altfel, dacă inventariem lumile imaginate de către autorii de literatură pentru copii, vom constata că multe dintre ele sunt mai degrabă „locuri rele” menite să-i asigure personajului principal, de regulă copil sau tânăr, scenariu, situații, probe ale maturizării. Așa cum remarcă Alina Pamfil, aria literaturii pentru copii cuprinde un nucleu reprezentat în primul rând de mituri, basme, povestiri legendare, „texte liant între generații”⁹, căruia i se alătură creațiile ce „mediază cunoașterea lumii de aici”, sub formă alegorică, create deci prin „îndepărtare de real”¹⁰ și „creațiile de tip mimesic/mimetic ... construite prin imitarea realului”¹¹.

Dintre acestea, pot fi citite prin prisma caracterului utopic/distopic mai ales unele dintre scrierile din a doua și a treia clasă, pe care le vom reorganiza din perspectiva includerii lor în categoria utopiilor/distopiilor.

Astfel, o *primă categorie* ar putea fi constituită din textele în care „îndepărtarea de real” nu se face decât cu scopul unei mai bune cunoașteri tocmai a realului. Recunoaștem aici tot o formă de defamiliarizare, considerată de către Keith Booker¹² principala *strategie literară* a acestei literaturi și de către formalistii ruși *tehnica literară* prin excelență, ce face diferența dintre discursul literar și cel non-literar. Defamiliarizarea („ostranenie”, „însolitare”) reprezintă „în-străinarea familiarului prin renunțarea la modurile automatizate de percepție, intrate în obișnuință (Șklovski)”¹³. Una dintre particularitățile literaturii pentru copii de acest gen rezidă în intenția de a integra copilul în lumea de aici, de a-i facilita înțelegerea regulilor ei, prin crearea unei lumi pe dos, pe care personajul copil o va considera în final o distopie, înțelegându-i astfel mai bine rosturile celei de aici. Se pot aminti aici texte din literatura română, mai vechi sau mai noi, precum Mihnea Moisesescu – *Poveste din cetatea lucrurilor neterminate*, Dumitru Toma, *Orașul piticoșilor mincinoși* sau Victoria Pătrașcu – *Ziua în care a fugit somnul*. La început utopii, reprezentând ceea ce și-au dorit copiii, mai apoi distopii, după ce le conștientizează neajunsurile, aceste lumi sunt create pentru a media înțelegerea și acceptarea de către copii a unor necesități ce permit buna funcționare a ordinii sociale existente, a lumii reale, și au un pronunțat caracter educativ. Evident, aceste scrieri se adresează cititorilor preșcolari și școlari mici.

Obligată să inventeze pentru a atrage micii cititori, creația utopică/distopică pentru copii renunță la formulele literare stereotipe și monotone, punând în plan secund ceea ce din definiția utopiei dată de Alexandru Ciorănescu

(„descrierea literară individualizată a unei societăți imaginare organizate pe niște baze care implică o critică subiacentă a societății reale”¹⁴) reieșea, în opinia sa, ca un prim viciu de constituire: prezența descrierii. Narațiunea, aventura, suspansul, fantezia, umorul, personajele bine individualizate, dinamice, ce parcurg drumul maturizării, ocupă primul plan, permițând totuși insinuarea armonioasă a procedeelelor descrierii organizării sociale pentru a-i oferi cititorului mai mic, dar mai ales mai mare, prilejul de a reflecta, prin comparație, la organizarea lumii în care trăiește, dar și la alte posibile moduri de organizare a societății. Aceasta ar fi cea de-a doua categorie identificată de noi. Se pot aminti aici cărți aparținând unor coordonate spațiale și temporale diferite: trilogia lui Nikolai Nosov din care face parte *Aventurile lui Habarnam și ale prietenilor săi* sau o carte recent publicată, *Tobie Lolness* a lui Timothée de Fombelle.

Cea de-a treia categorie, creațiile construite de fapt prin prelungirea realului, se adresează mai ales adolescenților și tinerilor adulți și păstrează multe dintre poncifele utopiei/distopiei în general¹⁵. Există totuși câteva particularități, cum ar fi aceea că în numeroase cazuri, alături de descrierea unui sistem social, în prim plan se află și povestea formării unei personalități (*Bildungsroman*), ceea ce face ca narațiunea să aibă o pondere importantă. Suntem tot în prezența defamiliarizării, cu diferența că, spre deosebire de utopia/distopia pentru adulți, deoarece cititorii cărora le sunt adresate cărțile abia au deprins unele din modurile de organizare socială, diferențele nu sunt inițial foarte mari, ele acumulându-se uneori pe măsura desfășurării acțiunii. Temele majore ale literaturii utopice/distopice pentru copii sunt cele pe care le regăsim în utopie/distopie în general: individualism și conformism, totalitarism, amenințări și dezastre tehnologice, feminism, anarhie, ecologie, biologie etc., în acord cu frământările, speranțele și angoasele generațiilor care le-au creat. Una dintre funcțiile acestor creații pare a fi aceea de a forma tinerilor pe cale de a intra într-un angrenaj social capacitatea de a vedea dincolo de rutină și automatism, de a le dezvolta acuitatea percepției, detașarea necesară. Descoperind un nou univers, ficțional de această dată, creat în opoziție și/sau în prelungirea propriei lumi, aceștia pot dispune de abstragerea impusă de maturitatea unei priviri lucide a propriei lumi, ale cărei cusururi li se vor părea deodată evidente și față de ale cărei orientări, tendințe, soluții miraculoase va deveni dintr-o dată mai suspicios ori mai sceptic.

Scrierile utopice/distopice pentru copii și tineri pot fi primele texte, dintre cele care explorează sistematic problematica organizării sociale, cu care vine în contact copilul¹⁶ și care, prin practicile politice, sociale și culturale diverse pe care le descriu, îl formează în spiritul diversității, al multiplelor opțiuni, al raportării critice.

¹ A se vedea Hunt, Peter (editor), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London and New York, Routledge, 1996.

² În special în cazul cărților ilustrate sunt evidențiate, alături de intențiile estetice, intențiile socializatoare și educative (Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, apud Evelyn Arzipe y Morag Styles, *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, con la colaboración de Helen Bromley, Kathy Coulthard y Kate Rabey, traducción de María Vinós, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 44), remarcându-se faptul că aceste cărți sunt mijloace importante prin intermediul cărora integrăm copiii mici în ideologia culturii noastre (Perry Nodelman, *Decoding the Images: Illustration and Picture Books*, în *Understanding Children's Literature*, edited by Peter Hunt, Key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London and New York, Routledge, 1999, p. 73).

³ Lyman Tower Sargent, *The Three Faces of Utopianism Revisited*, Utopian Studies 5, p. 4 apud Carrie Hintz, Elaine Ostry, *Introduction*, în *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, London and New York, Routledge, 2009, p. 2, (t. ns.).

⁴ „Ne vom propune să vorbim despre utopie atunci când, în cadrul unei povestiri (ceea ce exclude tratatele politice), se găsește descrisă o comunitate (ceea ce exclude robinsonada), organizată după anumite principii politice, economice, morale, restituind complexitatea existenței sociale (ceea ce exclude vârsta de aur și arcadia), fie ea prezentată ca ideal de realizat (utopie constructivă) sau ca previziune a unui infern (antiutopia modernă), fie ea situată într-un spațiu real, imaginar sau în timp, fie ea, în fine, descrisă la capătul unei călătorii imaginare sau nu.” (Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, apud Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991, p. 21.)

⁵ Lyman Tower Sargent, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 4.

⁶ În *Introducerea* la cartea citată mai sus, Carrie Hintz și Elaine Ostry plasează primele scrieri utopice/distopice pentru copii în secolul al XVIII-lea, odată cu lucrări precum *The Governess or, Little Female Academy* de Sarah Fielding (1749).

⁷ David W. Sisk, *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1997, p. 6.

⁸ Carrie Hintz, Elaine Ostry, *Interview with Lois Lowry, author of The Giver*, în *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, London and New York, Routledge, 2009, p. 199, (t. ns.).

⁹ Alina Pamfil, *Limba și literatura română în școala primară: perspective complementare*, Paralela 45, București, 2009, p.194.

¹⁰ *Ibidem*, p.194.

¹¹ *Ibidem*, p. 195.

¹² Keith Booker, *Dystopian literature: A Theorie and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 3.

¹³ Bogdan Pîrvu (coordonator), *Dicționar de genetică literară*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Institutul European, Iași, 2006, p. 115.

¹⁴ Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, București, Cartea Românească, 1996, p. 22.

¹⁵ O bibliografie consistentă poate fi găsită în Carrie Hintz, Elaine Ostry, Kay Sambell și Rebecca Carol Noël Totaro, *Annotated Bibliography of Utopian and Dystopian Writing for*

Children and Young Adults, în *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, London and New York, Routledge, 2009, p 200-232.

¹⁶ Carrie Hintz, Elaine Ostry, *Introduction la op.cit.*, p. 2.

BIBLIOGRAFIE

- Antohi Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991.
- Arzipe Evelyn y Styles Morag, *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, con la colaboración de Helen Bromley, Kathy Coulthard y Kate Rabey, traducción de María Vinós, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Booker Keith, *Dystopian literature: A Theorie and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994.
- Ciorănescu Alexandru, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, București, Cartea Românească, 1996.
- Dobrescu Irina, *Ziua în care a fugit somnul*, București, Editura Nemira, 2008.
- Fombelle (de) Timothée, *Tobie Lolness*, București, Editura Humanitas, 2008.
- Carrie Hintz, Elaine Ostry (editors), *Introduction*, în *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, London and New York, Routledge, 2009.
- Hunt Peter (editor), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London and New York, Routledge, 1996.
- Hunt Peter, Key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London and New York, Routledge, 1999.
- Moisescu Mihnea, *Poveste din cetatea lucrurilor neterminate*, București, Editura Ion Creangă, 1983.
- Nosov Nikolai, *Aventurile lui Habarnam și ale prietenilor săi*, Editura Raduga, 1985.
- Pamfil Alina, *Limba și literatura română în școala primară: perspective complementare*, Paralela 45, București, 2009.
- Pîrvu Bogdan (coordonator), *Dicționar de genetică literară*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Institutul European, Iași, 2006.
- Sisk David W., *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1997.
- Toma Dumitru, *Orașul piticoșilor mincinoși*, București, Editura Ion Creangă, 1983.

POETRY AND DESIRE: SEEDS FOR THE FUTURE UTOPIA

Dolores Juan MORENO,
Universidad de las Islas Baleares, España
dolores.juan@uib.es

Abstract: From proposals by intellectuals such as Ashis Nandy or Charles Fourier, this paper will analyze the end of utopia as an existential alternative to the present moment. Specifically, the analysis will deal with the work of the Spanish poet Aurora Luque (Almería, 1962). On the other hand, assuming that poetry is an “incubator of utopias”—that is, the only possible refuge for the creation of visionary societies in the future—this paper will also be concerned with the dichotomy between the surviving hope in a utopian future and the apocalyptic feelings surrounding her poetic creation today.

Key-words: Woman, poetry, disappointment, Apocalypse, desire, future, utopia

*La passion est toute l'humanité.
Sans elle, la religion, l'histoire,
le roman, l'art seraient inutiles.*
Honoré de Balzac

*When gods want to punish us, they grant us our utopias*¹. This is the way in which Ashis Nandy begins his evaluation about utopias, from a discourse whose foundations converge in the idea that an ideal-life-together project in a perfect society created from an optimistic viewpoint of the human condition is anyway impossible to realize and, even worse, more dangerous as it gets closer to its practical application.

It is interesting to observe, along the same line as Nandy, that the major part of the utopian projects proposed historically, lack an indispensable element to any society, visionary or not: an outlet on them. Indeed, the incorporation into the utopia is possible, you may get in it, but cannot get out of it. This fact responds to the natural desire of conservation: the wish that the created utopia will be valid forever, that it won't suffer from becoming obsolete or being left in ruins as a consequence of the advent of a new ideal idea which tries to replace it. Nandy resolves the issue by concluding “nuestra inmortalidad radica en nuestras visiones; concederles mortalidad o irrelevancia es admitir nuestra propia mortalidad e irrelevancia”² (AAVV 1983: 224).

Recognition of this unavoidable fact places the human being in the cruel but true frame of mind of the triviality of his existence and, with reservations, of his deeds. How does the human being deal with its own condition today? How do poets do so? Does the human being resort to the creation of utopia to escape its own finite character and to satisfy its desire of perfection and eternity? Fortunately or unfortunately, it seems today one prefers to take refuge on the complete opposite: to give up and let oneself into a plural pessimism, pawn of slackness and disappointment: we are surrounded by apocalyptic messages, cinema, books, TV, publicity bomb us with *contrautopic*, *untopic*, dystopic images. Necessarily (this is the self-preservation instinct), everyone will fight against this anti-ideal space in several ways, depending mostly on their anthropological vision of reality. Of course, poets have their own, which is not at all unanimous or coordinate. It is true that common approaches exist in poetic groups (that is the reason why we can recognize them as such and not just as mere isolated cases), but it is not an exaggeration to point out that there could be as many utopian conceptions as poets conform the group. It is specifically interesting to consider those who were baptized as *poetas de la experiencia*², whose foundations should be looked for in the Granadian group called *La otra sentimentalidad*, from the 1980s. With the term *radical historicidad* proposed by Juan Carlos Rodríguez and with their own way of feeling, literature is conceived as a subject's product, being at the same time, a product of history. Francisco Díaz de Castro clarifies the issue in his study about the group: "En efecto, fue Juan Carlos Rodríguez el que motivó la reflexión de estos poetas sobre la radical historicidad de la literatura y la subsiguiente crítica del sujeto, así como sobre la necesidad de entender la literatura como producción ideológica en conexión con la totalidad social"³ (Díaz de Castro 2003: 17).

Maybe it is nonsensical to remind, at this stage, that utopia and dystopia have always existed. They already did before the publication in 1518 of *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* by Thomas More and also before Aristotle established that Man is a *zoon politikon*, a social being not isolated, civic, created to interact and coexist in a shared and collective space. Indeed, utopia and dystopia exist since the old days, although never before of the recognition of the social condition of the human being. Why so? Which necessary link does exist between the consciousness of the own nature and utopia? The answer is simple: utopia (and so does its contrary) needs the presence of man in order to exist because it is man who creates it and man who destroys it, from his social consciousness. It is inevitable here to come back to Rodríguez's idea on the historical and social implication of poetry as a human product and as a revision about his History.

In that sense, a collection of interesting proposals comes from the feminine subjectivity of the aforementioned group of the *poetas de la experiencia*. Even though not so prolific, these female voices are growing and guaranteeing their space as time goes by.

The case this paper will deal with brings us to a poet from the south of Spain, raised in Alpujarra and Greek by intellectual adoption. Aurora Luque was born in Almería in 1962 and she graduated from UGR in Classic Philology;

currently, she is working as a Greek professor and collaborates as a journalist in *Diario Sur*. Beside her activities as poet and translator (*Los dados de Eros*, Safo, Meleágro de Gádara, René Vivien), she is into editorial duties, always related to lyric issues. In this way, she has edited the poetry collection «Cuadernos de Trinacria» and chairs with Jesús Aguado the international poetry collection «MaRemoto». Her voyage as a poet began with the book *Problemas de Doblaje* awarded with the *Accesit* to Adonais Award in 1989. There some constant features of her poetry can be already guessed, which have been maturing and adapting with time to the advances of life and the swing of her own intimacy. So, in books such as *Carpe noctem* or her latest *La siesta de Epicuro*, the passing of time, sensuality and use of myths from Ancient ages reconsidered in view of new daily necessities raising in the 20th or 21st century, configure the Spanish poet's poetic ideology.

In hers, vision of utopia is concrete and definite. The author herself asserts regarding to it: "Nunca nos rodearon tantas utopías envejecidas. La poesía se obstina en ser uno de los pocos recintos verosímiles que podría ofrecerse a la utopía venidera; un invernadero. El poema es una incubadora de utopías; o un quirófano. La utopía es un discurso musical, ascendente. Redes y guirnaldas de torre a torre, de ventana a ventana, como quería Rimbaud"⁴ (Luque 2008: 23).

Although there doesn't seem to be any more space or faith for utopia in the present time, poetry acts as vehicle to gestate future ideals. The thought that has been just outlined responds to a specific conception of the poetic word. Aurora Luque defends, against Joseph Brodsky, that the word in the poem, multiplying its value, acts as a representative of the poet's commitment, from which it stems and from which, eventually, will receive its meaning. Nevertheless, sometimes, the slight hope that survives in an atmosphere of general pessimism disappears because of the poet's indolence, who abandons his or her role of God-creator of poetry and utopia to be seduced by the saddest and spineless lack of interest. The point is, if poetry acted as an "incubator of utopias", once dead, what do we have left?:

– De acuerdo: ya no existen visionarios,
el exceso de amor no está de moda
– tampoco el adjetivo de color.
Y es ridículo hablar de sirenas;
El poeta se ausenta del poema y, entretanto,
Toma el café o el sol con los amigos
[...] De regreso,
tu poema te aguarda suicidado"⁵.

(From "Terraza" in *Problemas de doblaje*)

The negative outcome the poem ends with avoids pathetic tones to show itself to the readers as a piece of advice, a logical consequence of the poet's unfortunate behavior. It is just the price to pay, no doubt, for the poet without a poem, or worst, the indirect killer of his or her own creation.

The macabre volunteer act in the last line is not but another sign of the apocalyptic feeling that surrounds poets and their works. Such state of mind is not exclusive of our time, as Aurora Luque wants to point out: "Vivimos en

circunstancias similares a las que llevaron a Teócrito y a Virgilio a construir y habitar y dar lenguaje a sus mundos paralelos, a sus utopías arcádicas. Nos invade el mismo hastío, el cansancio de la urbe, de la megalópolis. Las añoranzas ecológicas podrían verse como una reedición, como una revisión sentimental e intelectual de lo arcádico, sin las opresiones formalistas de las teorías clasicistas de los géneros”⁶ (Luque 2008: 138).

Leaving formal considerations aside, the author’s reflection places us again in a widespread pessimism and tiredness. The poet doesn’t write yet from nowhere but revises, reissues, combines with his or her ancestor’s solutions or, as a last attempt, appeals to the omnipresent power of pagan gods:

“Los días venideros no llegaron.
Se agotaron fulgentes, en los brindis.
Lo por venir ya estaba caducado
A la hora de soñar.
Os pido, dioses,
Sólo sueños portátiles, menudos,
Cinta para medir el horizonte,
Y días que no engañen, desde lejos,
Como veleros gráciles
Cargados de ataúdes”⁷.

(“Los días venideros” from *Camaradas de Ícaro*)

The essential meaning of “Los días venideros”, in my opinion, refers to Nandy’s thought with which this speech was opened. Dismissing forevermore utopian ideals, impossible desires, unachieved projects and replacing them with “sueños portátiles, menudos” is a way to recognize the exact place of humanity in the universe and to act according to the knowledge acquired from one’s own experience. We can read in another poem:

“Porque los paraísos se desploman
Al pisar el umbral, irremediables
Con la primera huella del que acude
Jubiloso a vivirlos”⁸.

(From “El marino adulto” in *Carpe amorem*)

All of this can be summarized, it seems, again, in the fight between reality and desire (*La realidad y el deseo*) as Luis Cernuda wanted and from whom, by the way, many influences can be detected in Aurora Luque’s poetry. The merciless contrast between the construction of a paradise that violently disappears (notice the wise lexical choice and its connotations: “*desplomar*” has a meaning of impetuosity and fury that is difficult to find in other words usually chosen in the same context as “*desvanecer*”) and the happy attitude of the one who pretends to enjoy it, is but the denial of any utopia which expects to exist in the present time. Pain or unhappiness or just the possible non-fulfillment of desire cannot disappear from the consciousness of the human being. If they would, half of its identity would be dashed. Such a fact provokes even that utopia—traditionally being a term with positive connotations—becomes a “vampire”, a destroying entity of instantaneous happiness.

Not even love, achievement of desire or the presence of the furiously beloved object work as a safe-conduct in front of consciousness' foes:

“Y ni al acariciar las sienes o los pómulos o el pecho
Que con furia deseas, cuando la luz parece
Palparse con las yemas de los dedos,
Estás lejos al fin de los vampiros:
La Utopía, el Vacío, la Memoria”⁹.

(From “Tópico” in *Problemas de doblaje*)

It seems, then, that nowadays there is no place for utopia in poetry, but Luque doesn't let them twist her arm: there will be in the future. Her solution - which is nothing but daring because of its confrontation with the Impossible-smoothes the path appealing to the recovery of three fundamental elements: memory of her own childhood, reading, defined by the author herself as a “jovial sickness” and, finally, the rituals of eroticism: “A la poesía le corresponde “generar mito”. La invocación del tiempo primordial, del tiempo mítico, cabe hacerla hoy desde los territorios de la infancia o desde los rituales del erotismo o la lectura. El poema será un lugar hospitalario para la construcción de diálogo, un lugar para que la poesía siga siendo “incubadora de utopías” en un mundo que imaginamos como conjunto de microjardines de discípulos y discípulas libertarios de Epicuro”¹⁰ (Luque 2008: 27).

A complete reading of Luque's work allows us to determine, without reservations, that the triad we have just mentioned lays a basic foundation of the Andalusian poet's imaginary. This becomes especially important, through the years and the verses, the passing of time, and the erotic practice as means to confront it, thus transmuting, into a *pseudoelixir* of eternal youth.

“Cuando desalojemos las metáforas,
los bañadores viejos, la excesiva
pantalla contra el sol, el excremento
que deja la rutina y la humedad
de palabras a medias,
con vértigo de dioses atravesando el mar
irás poema adentro, cuerpo adentro
y habrá metamorfosis.

Una noche
de amor hace universo”¹¹.

(From “El amor en los tiempos del Sida” in *Carpe Noctem*)

The desire in Aurora Luque manages many times the framework and the final intentionality of the poem. One of its basic functions is to negotiate with time a provisional cancellation of its devastating effects. Indeed, it is a dialectic confrontation which runs from the beginning to the end, as basting, the poetic experience:

“Que no me arrastre el tiempo con dedos de culebra.
Quiero tu aceite puro,
la seda de tus riendas.

Sólo un tiempo sin bridas,
sólo eso”¹¹.

(From “Himno a la lentitud” in *La siesta de Epicuro*)

Desire is, at least, the key that keeps oneself alive in a hostile environment. In the following paragraphs we will analyze how desire can be conceived as the need for knowledge—contrasting two contrary concepts (such as carnal entity and the Infinite) in the not negotiable search of life experience:

“Mueres porque no sientes
apetito carnal de algo infinito,
ganas de penetrar
con la lengua la pulpa de los mundos”¹².

(From “Anorexias” in *La siesta de Epicuro*)

At this point, it is necessary to insist on the extreme importance that desire has in Aurora Luque’s work. Appetites operate as a driving force of body and soul: they inspire the creation of poetry and therefore, indirectly, the creation of a future utopia. The utopian project based on loving desire has already a precedent in the historic past: the *Phalanstère* by Charles Fourier. As it appears in the pages of *Las utopías*, what is most important in Fourier’s thinking, taking harmony as a fundamental point, is his theory about the passions, called by him *Théorie de l’attraction passionnée*: “Para Fourier, las pasiones son el fundamento del hombre y la atracción es la ley primera de la Naturaleza. Si el hombre no es feliz, es porque la sociedad obstaculiza cuanto puede el desarrollo de la vida apasionada”¹³ (AAVV 1973: 100)

Fourier’s visionary society, studied in detail by Vargas Llosa among others, bases its order in the free practice of love, without the puritan shackles with which society was burdened. The practice of love as path to happiness connects in a very essential way with Luque’s poetical ideology. She understands the desire as an intense experience of the moment, a mechanism that inflicts absolute power over existence itself, in front of the unavoidable end of death or the knowledge about the finite, acquired through our own experience. As a last resort, once we have yielded to the disappearance of ideals, of faith, of revolutionary values of the human being, *más allá del doble fantasma utópico del progreso y del todo tiempo pasado fue mejor*¹⁴, wherever or whenever death wants to come for us, we can only hope that the present utopia will necessarily be the valuation of the instant:

“Ahora que ya sé lo que roba la muerte
me importa mucho el aire de esta noche
mitogénico, vivo, generoso”¹⁵.

As far as future utopias are concerned, we already know: always poetry.

[NOTE: TRANSLATIONS OF POEMS AND QUOTES ARE MINE. THEY ARE NOT LITERAL TRANSLATIONS, BUT FUNCTIONAL ONES]

¹ A. Nandy “Valorando utopías” in *Sociedad y utopía*, México, Editorial Nueva Imagen, 1983, p. 223

² Our immortality lies in our views; granting them mortality or irrelevance means to admit our own mortality and irrelevance.

² Translation should be “poets of the experience”.

³ Indeed, Juan Carlos Rodríguez was the one who motivated those poets’ reflection about the “radical historicity” of literature and the subsequent criticism of the subject, as well as the necessity of understanding literature as an ideological production connected to a social totality.

⁴ Never before have we been surrounded by so many old looking utopias. Poetry insists on being one of the few true spaces which can be offered to future utopias; a greenhouse. The poem is an incubator of utopias; or an operating room. Utopia is a musical speech, an ascending one. Ropes and garlands *de clocher à clocher, de fenêtre à fenêtre*, as Rimbaud wanted.

⁵ Ok: there are no visionaries any more/ too much love is not fashionable/ neither the adjective of color. / And it is ridiculous to talk about sirens;/ The poet goes away from the poem and, meanwhile/ has a coffee or lies in the sun with friends. / On the way back/ your poem awaits for you killed by itself.

⁶ We live in similar circumstances with those that forced Theocritus and Virgil to construct, to live in and to create a language for their parallel worlds, their *arcadic* utopias. We are overwhelmed by the same weariness, tiredness of the large city, of the *megapolis*. Ecological yearning can be seen as an *arcadic* sentimental and intellectual reissue, without the formalists’ oppression by classical theories about genders.

⁷ The coming days never came/ they became exhausted, bright, in toasts/ the future was already used-by-date at dreamtime. / I beg you, gods/ just pocket dreams, small, / tape measure to measure the horizon/ and days that don’t cheat, from far away/ as graceful sailboats/ laden with coffins.

⁸ Because paradises collapse/ when they step through the threshold, irreparable/ with the first footstep of that who comes, happy, / to live them.

⁹ Not even when stroking the temple or the cheek or the chest/ that you desire furiously, when it seems light / can be touched with your fingertips, you are finally far away from vampires:/ the Utopia, the Void, the Memory.

¹⁰ Poetry has to generate myth. Today, we have to invoke the paramount time from childhood land, eroticism or reading. The poem will be a hospitable space to construct the dialogue, a place where poetry remains as an “incubator of utopias” in a world we imagine as a collection of microgardens of liberal disciples of Epicure.

¹¹ When we evacuate metaphors, / old bathing suits, / the screen against the sun, the excrement/ left by routine and the dampness/ of half words, / with vertigo of gods going through the sea, / you will go inside the poem, inside the body/ and there will be metamorphosis. / A night of love/ makes universe.

¹¹ Don’t let time to drag me with snake fingers/ I want your pure oil/ the silk of your reins/ Just a time without bridles. / Just this.

¹² You die because you don’t feel/ carnal desires of something infinite/ feeling like penetrating/ with the tongue, the pulp of the worlds.

¹³ To Fourier, passions are the fundament of humanity and attraction is the first law of Nature. If Man is unhappy is because society hinders as much as possible the development of passionate life.

¹⁴ A. Luque, *Una extraña industria*, Valladolid, Universidad, 2008. Page 11.

¹⁵ Now that I already know what the death steals/ I do really care about the air of this night/
mythogenical, alive, generous.

BIBLIOGRAPHY

- AAVV. 1973. *Las Utopías*. Barcelona, Salvat.
- Cioran, E.M. 2003. *Historia y utopía*. Barcelona. Tusquets.
- Díaz de Castro, F. 2003. *La otra sentimentalidad*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.
- Díaz de Castro, F. "La crisis de la utopía en Ángel González" [Separata Mayurqa nº 17].
Palma de Mallorca.
- Luque, A. 1990. *Problemas de doblaje*. Accésit al premio Adonais. Madrid, Rialp.
- Luque, A. 1994. *Carpe noctem*. Madrid. Visor.
- Luque, A. 1998. *Transitoria*. Sevilla. Renacimiento.
- Luque, A. 1996. *Carpe mare*. Málaga. Miguel Gómez Ediciones.
- Luque, A. 2000. *Las dudas de Eros*. Lucena. 4 Estaciones.
- Luque, A. 2003. *Camaradas de Ícaro*. Madrid. Visor.
- Luque, A. 2007. *Carpe amores*. Sevilla. Renacimiento.
- Luque, A. 2008. *La siesta de Epicuro*. Madrid. Visor.
- Luque, A. 2008. *Una extraña industria*. Valladolid. Universidad.
- Maruse, H. 1968. *El final de la utopía*. Ariel. Barcelona.
- Masini, E.; Galtung, J.; Osorio, F. 1983. *Sociedad y utopía*. México. Editorial Nueva Imagen.
- Moro, T. 1999. *Utopía*. Madrid. Espasa Calpe.
- Navajas, G. 2008. *La utopía en las narrativas contemporáneas*. Zaragoza. Universidad.

L'UTOPIE À L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE ET *VICE VERSA*

Anne PELLOIS, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER,
Ecole Normale Supérieure, Lyon, France
anne.pellois@ens-lyon.fr, barbara.metais.chastanier@gmail.com

Abstract: By associating theatre and utopia, we are aiming both to remotivate theatre's critical function and to reflect on the relation between theatre and utopia beyond issues related to space, looking for a new model that has the power of fiction and prospection. This four-handed text is both the chronicle of an experiment and a critical meditation, going back and forth between theory and practice, text and stage. The idea is to explore how the critical power of utopia can be used for a teaching project. This exploration, carried out during an applied dramaturgy workshop, was based on two practices: a writing workshop based on the introduction of constraints, and a stage writing workshop based on improvisation. This confrontation within a two-fold theatrical act of writing and staging highlights a series of constants, which can be used to observe what utopia does to theatre, what theatre does to utopia, and what utopia can still do to the world.

Key-words: theatre, process analogy, critical fiction, applied dramaturgy, education, drama writing, staging

L'utopie dérange, l'utopie inquiète. Si l'heure n'est plus aux traités et aux ambitieux projets politiques de *tabula rasa* tels qu'on pouvait les trouver aux XVIII^e et XIX^e siècles, il importe de s'interroger sur ses formes de persistance et sur ses éventuelles conditions de possibilité: l'histoire de l'utopie semble se réduire aujourd'hui à la marge tant la fin des possibles alternatifs a épuisé jusqu'à son sens et son contenu. Ce que cette fin révèle, c'est notre impossibilité contemporaine à envisager sereinement l'utopie. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement, encore moins d'établir la prévalence d'une attitude sur une autre, il s'agit seulement de relever un symptôme qui tient à une convergence politique et historique: sans même le vouloir nous sommes dans *l'après*, pris dans un réseau de faits et de discours qui exigent de nous distance et examen. Les petits-enfants de Marx et de Coca-Cola, celles et ceux pour qui les mouvements d'émancipation politiques, économiques et sociaux ne furent que le bruit d'une vague rumeur, sont enclins à considérer l'utopie sous son envers et à n'en voir que le versant sombre, totalitaire et liberticide.

Mais sous la mince couche des raisons historiques se cache un autre phénomène, beaucoup plus profond cette fois, qui rend difficile la pensée de

toute forme de «déterritorialisation¹» qu'induit nécessairement une pensée de l'utopie: c'est ce constat que faisait déjà Paul Valéry en 1945 quand, dans *Regard sur le monde actuel*², il écrivait: «le temps du monde fini commence.» Aujourd'hui, à l'heure de Twitter et de Google Map, les tâches blanches des *Terra Incognita* ne sont plus que de vagues souvenirs. Difficile alors, dans un monde qui n'a plus d'ailleurs, de penser l'autre, une terre vierge et inconnue sur laquelle écrire une nouvelle forme de vivre ensemble: la pensée de l'alternative, à l'échelle mondiale, peine à trouver son souffle dans un monde foreclos, où l'inattendu, le surprenant et l'inconnu ont presque disparu – ne subsistant que sous la forme terroriste et catastrophique de l'accident³.

Pourtant, la chose continue de nous interpeller et nous pourrions peut-être contresigner la prescription de sa mort annoncée en cherchant dans l'association du théâtre et de l'utopie à remotiver la fonction critique du théâtre par l'invention d'un nouveau modèle investi d'un pouvoir fictionnel et projectif dont on peut suspecter le salutaire effet. Malgré la tentation d'assimiler l'espace scénique à l'espace utopique, la mise en perspective du théâtre et de l'utopie ne relève pas de l'évidence. Pour sortir de cette approche réductrice, nous avons souhaité appuyer notre réflexion sur une pratique alliant écriture et mise en espace, dans le cadre d'un enseignement de dramaturgie appliquée. Notre article tiendra donc de la chronique d'expérience et de la méditation critique, aller et retour entre la théorie et la pratique, passage du texte au plateau, avec l'ambition d'explorer par le concret, le pouvoir critique de l'utopie mise au service d'un projet pédagogique. Impossible de faire l'économie d'une première approche théorique de l'utopie en elle-même, dans son historicité, ses multiples définitions et ses relations avec le théâtre, et ce afin d'éviter une plongée naïve dans une définition trop extensive. Mais une fois ces jalons posés, priorité a été donnée à l'exploration, selon deux modalités: un atelier d'écriture dramatique basé sur l'injection de contraintes, dont les textes ont été mis à l'épreuve du plateau, et un atelier d'écriture scénique fondé sur l'improvisation. Cette confrontation, dans un double geste d'écriture et de mise en espace, a permis de mettre en lumière une première série de constantes afin d'observer ce que l'utopie fait au théâtre, ce que le théâtre fait à l'utopie, et ce que l'utopie peut encore faire au monde, d'explorer les impasses de leur association et d'en ouvrir les possibles.

L'inévidence de l'utopie

On n'a jamais autant parlé ou écrit sur l'utopie. Une simple recherche bibliographique suffit à donner des vertiges à quiconque prétendrait vouloir embrasser le sujet d'une large portée. Et pourtant (peut-être parce que), nous vivons en «un temps où l'effondrement des systèmes politiques fondés sur une utopie sociale semble avoir totalement discrédité jusqu'au nom de celle-ci⁴». Dans sa version édulcorée et naïve, l'utopie est aujourd'hui teintée de bons sentiments, elle est ce qui reste aux doux rêveurs, un «rêve social», pour reprendre la formule de Paul Ricœur, à quoi s'accrochent encore certains idéalistes qui souhaitent «échapper à la logique de l'action par une construction

extérieure à l'histoire⁵». Car sous l'approche qui cantonne l'utopie à ses vertus lénifiantes se découvre une portée plus politique et idéologique: l'utopie est morte dans les décombres de Berlin, elle a usé ses chausses sur le chemin des Grandes Purges, et l'argument de la consolation n'est que le cache misère des stigmates des totalitarismes et de l'échec des grandes idéologies collectives. À l'aune des dérives fascistes et liberticides des utopies sociales, le collectif, le commun sont vus aujourd'hui comme autant de menaces pesant sur l'individu et sur la société – et les ambitions d'un More, d'un Gilette ou même d'un Fourier deviennent pour des lecteurs des XXe et XXIe siècles l'occasion d'étranges résonances historiques. Le pas est d'ailleurs très rapidement franchi entre utopie et dystopie, idéal et projection cauchemardesque, comme si le vernis du rêve permettait de faire passer le projet totalitaire d'une société cherchant à mener à marche forcée le collectif vers un bonheur unanime⁶.

Et pourtant l'utopie nous met face à un paradoxe qui tient de la lente agonie et de la rémission miraculeuse: tel le phénix, l'esprit utopique perdure bien au-delà de sa propre fin, renaissant des ruines de l'histoire sous des formes chaque fois inédites. C'est d'ailleurs ce qui rend délicate la circonscription exacte de son terrain de métamorphoses: que reste-t-il aujourd'hui de la double étymologie *Eu-topos* (lieu heureux) / *Ou-topos* (lieu sans lieu) si ce n'est la petite rengaine morte au tournant des années soixante-dix? Le détournement polémique du terme et sa banalisation, qui l'ont dépouillé de son sens politique pour le réduire à un vague synonyme de «chimère», s'est traduit par une longue entreprise d'érosion de son sens. Et l'histoire lexicale de l'utopie est d'abord celle d'une dégradation confinant à la dilution sémantique. On peut comme René Schérer faire de cette labilité le signe distinctif du nomadisme de l'utopie, propre à exprimer «à chaque fois, en chaque point, les singularités⁷». On peut aussi, comme Frédéric Rouvillois, écarter d'un revers de main les avatars et les apparentés pour en revenir à la définition première, qui repose sur les caractéristiques et la structure fondatrice du texte de Thomas More: «La description, sous quelque forme que ce soit, d'un système politique visant à la perfection, instauré par l'homme pour son propre avantage et caractérisé par son organisation minutieuse, sa rationalité intégrale, son unité et sa durée»⁸.

Si elle a le mérite de la clarté et de la précision, cette définition n'en reste pas moins limitée puisqu'elle se cantonne à un champ exclusivement discursif, évinçant de ce fait bon nombre de propositions artistiques, autant d'expériences réelles ou fantasmées susceptibles de s'y rattacher. Toutefois, elle met en valeur le fait que le rapprochement du théâtre et de l'utopie ne va pas de soi. Si peu de texte de théâtre peuvent légitimement se rattacher au corpus utopique (pour autant qu'il soit possible d'en délimiter un), la carence du côté du propos est tout de même rattrapée par le processus de création et par la nature du lieu théâtral – ces deux caractéristiques permettant pour certains de légitimer l'évidence d'une connivence entre le théâtre et l'utopie. Ce parallèle facile et tentant procède pourtant d'un raccourci de pensée qui se fait au détriment des deux notions: si l'utopie a quelque chose à nous apprendre sur le

théâtre, c'est peut-être moins sous l'angle d'une communauté de lieu (d'un lieu qui n'en serait pas un, lieu situé mais sans site) ou d'esprit (la vignette de la vie de troupe, du monde clos nouant fiction et corps loin de l'économie quotidienne de la société répondant à l'esprit synthétique et global de l'utopie) que sous l'aspect d'une analogie d'opération.

L'utopie, si on s'autorise un moyen terme permettant de concilier René Schérer et Frédéric Rouvillois, se présente comme une forme prospective. Elle relève du projet, que celui-ci soit global ou local, politique ou social, mais d'une prospection qui aspire à la réalisation⁹. C'est donc moins sur le terrain du lieu que dans cette temporalité fragile du *pas encore* mais du *presque là* que se retrouvent d'une certaine façon théâtre et utopie: l'un parce qu'il met en scène au présent une rencontre décisive, entre le public, vecteur de réel, et une fiction représentée; l'autre parce qu'elle procède de ce repli du temps qui préfère le détour pour s'engager dans le réel.

Car si l'utopie n'est idéalement nulle part, elle se définit toujours par rapport à un *ici*, dont elle constitue l'ailleurs ou l'envers. C'est ce singulier rapport au réel qui permet d'ouvrir la définition de l'utopie à celle des hétérotopies dégagée par Michel Foucault. En définissant les hétérotopies comme «ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons¹⁰», Foucault ménage entre l'utopie et le monde le lien nécessaire à la mise en relation entre l'utopie, qui se définit comme nulle part, et le théâtre qui ne peut être totalement hors du monde. L'utopie serait alors le moyen de penser l'autre du réel sans être dupe de celui-ci, un mouvement de dégagement et de déterritorialisation, dont le théâtre porterait la marque, permettant de penser le radicalement nouveau par la mise à l'épreuve de système de pensée, de représentation et d'information omniprésents.

Mettre en voix l'utopie

Deux choses sont rapidement apparues comme essentielles dans la conduite de l'atelier d'écriture: d'abord le travail sur une matière conjoignant la fiction et le documentaire; ensuite l'appui sur des contraintes très précises, permettant de fendre dans son long une utopie qui semblait difficile à approcher sous l'angle de l'écriture dramatique. Que faire de la voix épique et descriptive qui brosse le portrait de la cité idéale ou du mode d'organisation qui lui est propre? Comment accommoder la temporalité asthénique de l'utopie, le présent reconduit de ce qui n'a pas de faille, avec la temporalité tendue de la forme dramatique? Quels sont les moyens spécifiquement dramatiques dont dispose le théâtre pour s'engager sur ce terrain-là? Toutes ces contradictions reposaient, bien sûr, sur une lecture classique de la forme dramatique: forme autonome et autoréférentielle; personnages caractérisés tant sur un plan psychologique que sur un plan dramatique; action conflictuelle et centrée se déployant dans un enchaînement nécessaire et vraisemblable de scènes; importance du dialogue comme élément moteur de l'action. Autant de caractéristiques interrogées, questionnées, déplacées de l'intérieur par les auteurs de théâtre depuis la fin du

XIXe siècle. Autant de traits propres à la forme dramatique classique dont nous avons pourtant besoin pour inventer en creux une nouvelle forme, au-delà de la traditionnelle bipartition épique/dramatique¹¹, mais en la fondant dans le geste de l'écriture afin de soumettre le texte théâtral à l'épreuve du paradigme utopique.

Nous avons donc tenté d'opérer un repérage des points névralgiques de l'utopie, de chercher, au-delà des disparités d'approche et de vision, des constantes pour réfléchir à des modes d'écriture permettant de mettre en jeu et en voix ces caractéristiques. Nous nous sommes d'abord intéressés aux temporalités de crise – parce qu'elles étaient apparues comme des éléments récurrents dans le corpus dramatique constitué en amont: qu'il s'agisse de *L'Îles des esclaves* de Marivaux, de *Timon d'Athènes* de Shakespeare, de *La Ville* de Claudel ou encore de *King* de Michel Vinaver, la coupure et l'insularité, l'élimination ou les processus d'homogénéisation, le travail sur l'indistinction ou au contraire sur l'hétérogénéité¹², reviennent comme autant d'articulations constitutives du paradigme utopique porté sur la scène du théâtre. Ces temporalités de crise nous sont également apparues comme le moyen d'injecter du conflit, du dissensus et de la tension dans un paradigme utopique qui repose sur l'élimination des temporalités événementielles: le temps de l'utopie est, en effet, un temps a-historique, pure continuité d'un état de perfection, susceptible de figer la temporalité dramatique dans la reconduction d'une temporalité heureuse ou de faire verser les fictions dans la critique de la dictature du même propre aux formes dystopiques.

Partant de cette reconnaissance topographique des lignes de force propre à l'utopie, nous avons donc inventé quatre types de contrainte permettant de couper court à tout risque d'illustration ou de verrouillage du propos. Les contraintes n'étaient pas des clefs d'écriture mais un ensemble de propositions susceptibles d'engendrer de courtes séquences de jeu d'une vingtaine de répliques.

La première contrainte à s'être imposée est celle du personnage ou plutôt de la figure. Il s'agissait moins de proposer une nomination que de couler dans le nom lui-même un type de parole et de discours. Ces figures, *Le cadavre de Thomas More*, *Celui qui pense aux groupes (et par le groupe)*, *L'acteur de la vie comme elle pourrait être*, *Le paria*, tirées au hasard, devaient être comme autant de suggestions ludiques de position dramatique et idéologique par rapport à l'utopie pour permettre la circulation de l'imaginaire et de l'écrit. La seconde contrainte, celle des répliques, permettait d'aborder plus clairement la question de la langue et des allers et retours entre fiction et documentaire. Nous avons distingué des "répliques matière", se rattachant au pôle documentaire, issues d'un travail de collecte et d'emprunt au corpus utopique (essais utopiques des XVIIIe et XIXe siècles) ou questionnant les problématiques de la responsabilité, du collectif, du devenir (textes de poètes, de journalistes ou de philosophes) et des "répliques dramatiques", permettant de lancer la machine fictionnelle et d'introduire du liant et du concret au sein d'un ensemble de répliques plus abstraites. Le troisième type de contrainte se présentait comme un ensemble d'espaces dramatiques mettant en scène une situation très concrète au sein d'un lieu métaphorique ou symbolique (*La file d'attente pour entrer dans l'Amphithéâtre où se décide le sort de l'humanité*;

Devant le distributeur de café du Siège du règlement des désirs et des envies; Les toilettes du Conseil de l'Etat Amené à Son Point d'Absolue Perfection). Enfin, le quatrième type de contrainte avait vocation à prolonger l'impulsion première de la contrainte et du documentaire en obligeant les auteurs à s'écarter définitivement du réalisme pour creuser l'utopie dans une forme et une structure: *Écrire sans ponctuation et sans nom de personnage, plusieurs voix interfèrent sans ancrage précis - par exemple celle d'un ou deux personnages, puis une voix narrative à la 3^e personne; Écrire une séquence où des personnages sont spectateurs d'autres personnages et commentent, critiquent, s'interrogent – inventer le dispositif qui préside à cette situation d'observation.*

Ces contraintes, qui s'appuyaient sur le relevé des constantes de l'utopie, ont donné lieu dans l'écriture à une première série de structures récurrentes:

- L'utopie est travaillée de l'intérieur par une rhétorique de l'enceinte, de l'isolement, de l'insularité; elle questionne la relation au spectateur et au regard étranger (qu'il vienne pour commenter, décrire ou critiquer le mode d'organisation de la société dont il est question). D'où l'apparition récurrente dans les différents textes de dispositif d'expérimentation (syndrome de *L'Île aux esclaves*) ou d'observation (syndrome *Timon d'Athènes*) et de voix commentatives qui posaient également la question du spectateur et de sa place.

- L'utopie se caractérise par une temporalité asthénique qui appelle l'invention de nouvelles formes de tension ou de dissensus permettant de dynamiser les fictions – soit par le travail sur les temporalités de crise soit par l'alternance, le tressage dans le texte lui-même, soit enfin par le jeu sur une matière comique. Autant d'issues expérimentées dans les textes (introduction de la figure du paria ; débordement comique de la séquence; alternance de récit et de chanson, d'adresses hétérogènes...) que le plateau confirma, en appuyant le trait: l'épreuve de la scène ne laisse pas indemne le paradigme utopique, elle le tord de l'intérieur en l'ouvrant au corps, au précaire, au fragile et l'accident. Autant de caractéristiques propres au théâtre que l'utopie s'efforce d'évacuer, et qui n'ont cessé de faire retour dans les différents textes.

- L'utopie déporte bien souvent l'image traditionnelle du corps social dans le champ de la technique: moins qu'un rapport biologique d'interdépendance (susceptible d'évolution et de dégradation), l'image qui prime est celle du corps machine, reposant sur une stricte équivalence entre les parties et le tout (alors que dans le modèle organique le tout vaut plus que la somme des parties). Cette conception plane de la communauté posait deux questions: celle de la langue et de la prise de parole (chorale? A-individuelle?); celle de l'émission du tout: montrer le corps machine de la société est-ce désosser le théâtre ou démembrer le corps? L'image la plus forte apparue au cours de l'atelier est celle du démembrement à travers la figure de l'éclopé, privé peu à peu de l'usage de ses bras et de ses jambes. Image singulière de l'utopie qui révèle aussi l'intime frontière qui la sépare à peine de la contre-utopie.

Ce travail d'écriture de courtes formes avait comme territoire de défrichage trois points de tension susceptibles de faire entrer l'utopie sur la scène du théâtre: les rapports groupe/individu, loi/liberté et désir/bonheur.

Le plateau comme révélateur de structures dramaturgiques et idéologiques

En parallèle et en complément du travail d'écriture, s'est effectué le travail de plateau, qui a très vite fonctionné comme un véritable révélateur de structures dramaturgiques. Deux types d'expérience y ont été menées: la mise en espace des textes écrits en atelier d'écriture, afin d'en tester la théâtralité et d'en dégager les constantes pour isoler un certain nombre de structures récurrentes; l'improvisation sur une thématique inspirée de l'univers de l'utopie («c'est le corps qui fout la merde»). Il nous est apparu, au fur et à mesure des étapes de travail, que le passage à la scène servait de révélateur des conséquences dramaturgiques de l'advenue de l'utopie sur un plateau.

Le premier effet du texte utopique sur l'espace scénique fut sa bipartition quasi systématique: un espace de jeu, dramatique, et un espace de commentaire, épique. La structure narrative de l'utopie surgissait par le biais d'une parole épique, la présence d'un spectateur premier. La bipartition de l'espace créait une forme d'hétérogénéité spatiale, celle-là même qui régit les rapports de l'utopie au monde réel. Ce regard extérieur, incarné par la figure de l'étranger ou celle de l'expérimentateur (celui qui pose au préalable les termes de l'expérience en cours), surgissait donc spontanément sur scène. Ce que les contraintes d'écritures avaient voulu éviter, à savoir le risque d'illustration induit par l'épique dans une forme discursive, revenait en force dans la mise en espace du texte, où la voix épique racontait ce que le dramatique n'arrivait à prendre en charge qu'en créant une situation d'isolement et une présence corporelle muette. Le dispositif scénique prenait alors la forme d'un dispositif expérimental, qui mettait en scène à la fois une expérience et son observateur.

Une fois constatée la présence de cette parole relais, de ce spectateur premier présent sur scène, une seconde observation a pu être faite, dans la continuité des observations faites en atelier d'écriture: la tendance au monologique et au choral s'accroissait lors du passage au plateau, accompagné par la mise en place de lignes de force collectives dans l'espace. Dans le travail sur les parties chorales, plusieurs corps y incarnaient une seule voix, identifiable à la voix de la loi, dont tous les corps étaient le vecteur. Lorsque le groupe était confronté à l'individu, deux positionnements dans l'espace sont systématiquement revenus: la ligne et l'encerclement, l'opposition ou l'absorption. Parallèlement à ces effets de placements, s'est posé le problème de la distribution: on n'avait pas envie *d'attribuer* la parole, ce qui engendrait un effet de superposition et de reprise, où chaque voix devenait un instrument du grand concert, dont le brouhaha continu finissait par laisser sortir quelques informations saillantes. La parole collective non attribuée, circulant de manière aléatoire, devenait alors une parole traversante et dépersonnalisée. Cette caractéristique de la parole collective s'est retrouvée dans le traitement spontané de la parole monologique, qui traversait littéralement, sans

punctuation et dans le souffle, le corps de celui qui la proférait. Mais le monologue s'est inversement fait discours, parole revendiquée et adressée aux autres membres de la communauté ou au public, recoupant ici les caractéristiques de la parole épique. Ainsi, la nature de la parole utopique sur le plateau s'est-elle rapidement circonscrite à une parole anonyme, impersonnelle, une forme de parole universelle, et une parole adressée, dont le but était la séduction ou la persuasion.

Tous ces éléments - bipartition de l'espace, présence d'un spectateur premier ou d'une voix chorale, adresse directe au public et parole dépersonnalisée – ont évidemment concouru à poser la question de la place du public. En effet, la bipartition de l'espace au théâtre peut se faire à différents endroits, induisant une implication du public à chaque fois différente : sur scène, comme nous l'avons vu, mais aussi entre la scène et la salle, ou entre l'intérieur, la salle de spectacle, et le dehors, l'espace du réel. Si la partition de l'espace se fait entre la scène et la salle, le public devient alors celui qui observe, il est l'étranger qui arrive dans un espace régi par des lois distinctes de ses lois, il est celui qui s'étonne, sans pour autant avoir le droit à la parole, au commentaire. Celle-ci est alors prise en charge soit par un spectateur premier, porteur d'une voix épique, créateur d'un espace intermédiaire entre le plateau et la scène, soit par un étranger, paradoxalement muet dans le dernier état du travail, soit elle n'est pas relayée, et le public n'a plus qu'à se faire lui-même une idée de ce qu'il se passe sur scène. Cela suppose que le public est le représentant du réel visé par l'utopie qui se déroule sur scène. Pour autant, il ne peut pas être représenté par la parole chorale originale qui a émergé de l'écriture, puisque cette parole collective est nécessairement radicalement autre. A preuve, le collectif en scène n'a d'autre adresse possible avec ce public qu'une adresse de l'ordre de la persuasion ou de la séduction, sur le mode du «laissez-vous tenter», dont on verra qu'il ne suscite guère autre chose qu'incompréhension et gêne extrême.

Parallèlement à l'atelier d'écriture dramatique, nous avons eu l'opportunité d'explorer le thème de l'utopie par l'improvisation. Pierre Déverines, Benoît Carré et Samuel Achache, acteurs de la compagnie des D'ores et Déjà¹³, ont proposé comme thématique concrète issue de leur réflexion personnelle sur l'utopie: «c'est le corps qui fout la merde». Cette démarche empruntait le chemin inverse du nôtre, qui étions partis des enjeux théoriques et philosophiques de l'utopie pour aller vers le concret de l'écriture et de la scène, alors qu'eux partaient d'une situation concrète susceptible de faire émerger des liens entre théâtre et utopie. Deux événements ont permis de faire avancer notre réflexion, l'un concernant le lieu théâtral, l'autre interrogeant le rapport à l'idéologie dans l'élaboration d'un discours radicalement autre.

Le troisième jour, les étudiants ont souhaité sortir du théâtre, insatisfaits de la configuration du lieu théâtral. Les patios de verre et de béton de notre école ont permis de satisfaire la représentation d'un espace clos, sériel et transparent au regard de celui qui observe l'utopie se dérouler. De plus, cette sortie du théâtre a constitué une première forme de contact avec un public «non initié», puisque nous avons croisé lors de nos déambulations d'autres personnes, qui, par leur simple présence, parfois inconsciente de la nôtre, ou par leur regard, contribuaient à l'élaboration d'un milieu humain hétérogène au milieu représenté, et à la

production spontanée d'un étonnement propre à l'expérience. Cette sortie du théâtre, cette volonté d'inscrire plus précisément l'espace autre au coeur du réel et non pas dans l'espace de l'illusion, a permis de prendre en considération ce que nous avions sciemment écartés de nos options d'exploration: les utopies théâtrales en acte, qui cherchent à propager hors de la pratique et du lieu théâtral un nouveau mode de vivre ensemble¹⁴. La représentation, ou happening, ou performance¹⁵ est alors l'épicentre d'une volonté de changement social ou politique, censée contaminer le public. Cette expérience a posé sans ambages la question du rapport au public et celle de l'efficacité du principe utopique.

Enfin, l'association de l'improvisation et de l'utopie a servi de révélateur idéologique tout à fait troublant. Lors d'une improvisation, le texte que l'on profère ou la situation que l'on met en place surgit de manière plus ou moins spontanée. Il est alors aisé de laisser échapper de petites bouffées d'idéologie. Si ce surgissement inconscient peut même échapper au comédien sur scène, il ne peut guère passer inaperçu du spectateur. Tout à coup, sont mis à nu des manières collectives de voir le monde, des réflexes de pensée dont nous n'avons absolument pas conscience, et qui nous empêchent de penser l'alternative. La chose immonde revient comme un réflexe, malgré les leçons de l'histoire et celles du bien vivre ensemble, et l'on se prend à reproduire des schémas culturels plus ou moins graves. Lorsqu'il n'est question que de reprendre des schémas télévisuels ou mélodramatiques quelques peu éculés, la gravité du procédé ne va guère plus loin que le ridicule. Mais lorsqu'on se prend, en extrapolant sur un texte de Koltès¹⁶ ou en partant d'une fiction pure, à chasser le corps étranger d'une communauté pourtant fondée sur une idéologie égalitaire, quand on se prend à élever des murs de barbelés parce qu'on a oublié de prendre en compte que la terre comptait 6 milliards d'humains, le flagrant délit est soudain douloureux. Le plateau de l'improvisation se fait alors révélateur de structures idéologiques dont la rémanence empêche la pensée nouvelle.

A l'épreuve du public

La rencontre avec le public a permis d'affermir certains constats, tant par le rapport qui s'est instauré entre scène et salle, que par les choix des étudiants dans leur mise en espace. Le dispositif adopté comportait les contraintes et les schémas suivants, tous issus des expériences antérieures. En terme de traitement de la parole: superposition des voix, variations de volume allant de l'inaudible au cri, non distribution de la parole, exceptées certaines bribes saillantes du texte, induisant une difficulté de compréhension pour le public. En terme de lignes de forces: opposition d'un groupe à un individu muet, tentative d'intégration de celui-ci au groupe sur la scène, puis après un premier échec, tentative d'intégration à une communauté plus large englobant le public, invité in extremis au bonheur unanime. Cette confrontation au public, douloureuse parce que froidement reçue, a pourtant énormément apporté à la réflexion et, loin de nous décourager, nous a conforté dans la justesse sinon de nos premières conclusions, du moins de notre démarche.

La constante de cette mise en espace, au-delà des choix présentés ci-dessus, est la prééminence de la question du rapport au public, l'idée que ce qu'il se passe entre la scène et la salle est au moins aussi important, sinon plus, que ce qu'il se passe sur scène, et que la présence conjointe des corps des acteurs et des spectateurs dans cette mise en relation du théâtre et de l'utopie vaut discours. A preuve, les étudiants ont choisi pour une bonne moitié de la lecture, de *ne pas proférer distinctement* le texte. L'absence de distribution des voix, la volonté de faire entendre un brouhaha indistinct dont ne saillaient que quelques phrases jugées essentielles à la compréhension de ce qui se passait sur scène, préférant ainsi le développement d'une situation (une file d'attente invisible pour entrer dans le hall où se décide le sort de l'humanité, un banquet où se font face l'individu tombé sur l'espace public et le reste de la communauté) à l'élaboration d'une fiction (un étranger arrive en terre inconnue). En ce sens, et si l'on ajoute à cela la composition quasi exclusive en mode choral ou monologique, la démarche d'écriture et de mise en espace des étudiants s'inscrit parfaitement dans une démarche d'écriture contemporaine, cherchant à dépasser ou transformer, selon les terminologies en vigueur, le dramatique, dont on peut conclure, au moins temporairement, qu'il ne peut guère prendre en charge l'utopie.

Ce constat trouve un point d'aboutissement dans l'étude du final imaginé par les étudiants, final qui devait à la fois questionner cette temporalité asthénique, étale de l'utopie, et prolonger le travail sur le rapport au public. A l'invitation du "marchand de rêves", l'étranger était appelé à s'asseoir face public, en bord de scène, et à ressentir dans cette position un état de bien-être inouï. Les autres membres de la communauté, disparus un temps en coulisse à la fin du banquet, rejoignaient peu à peu l'étranger pour adopter le même état de bonheur béat. Le marchand de rêve s'asseyait parmi ces bienheureux, et finissait par inviter le public à venir rejoindre ce qui était présenté comme une image du bonheur suprême¹⁷. Inutile de préciser que la gêne fut extrême, et l'effet saisissant. Les acteurs sont longtemps restés en avant scène, pleins d'une bienveillance heureuse à l'égard du public. De son côté, celui-ci, après avoir applaudi, voyant que les acteurs ne bougeraient pas, n'a plus su quoi faire. Personne n'est parti, monté sur scène, ou a protesté. Avec la gêne, les comportements de la scène et de la salle sont devenus de plus en plus identiques, passant du sourire bienveillant, au rire nerveux, achevée par une démission quasi simultanée des deux parties: un spectateur a décidé de crier une phrase du texte, et un acteur a décidé de quitter le bord de scène, entraînant la dispersion des comédiens.

On peut de cette expérience retirer quelques enseignements: d'abord que la gêne occasionnée par ce final est symptomatique de l'appréhension de l'utopie à notre époque. Ensuite que cet effet de contamination que nous avons évoqué concernant la sortie du théâtre est une constante qui peut permettre de penser le lien entre théâtre, utopie et monde, afin de sortir définitivement d'une superposition stérile de deux espaces, l'espace utopique et l'espace théâtral, dont le point commun serait la clôture par rapport au monde extérieur. Le théâtre, par la rencontre au public, permet de poser le principe utopique comme principe projectif, capable de contaminer depuis le

plateau le monde extérieur, à l'instar des utopies théâtrales des années 1970, sans nécessairement sortir du théâtre.

Conclusion: une modélisation en cours.

L'exploration des relations entre théâtre et utopie, une fois passé le plaisir du défi et l'envie de dépasser la simple assimilation de la scène à un non-lieu, nous a permis d'engager un processus de modélisation aux vertus critiques et prospectives. Bien loin de se réduire au paradigme de la fuite ou de l'échappée, le modèle utopique permet de penser une dynamique prospective et critique, qui engage, dès lors qu'on le met à l'épreuve du théâtre, tout un mécanisme de projection, aussi bien esthétique que politique. Et il en va de l'invention d'un théâtre à venir, abstraction faite de toute contrainte technique, matérielle ou réelle, comme de la conception d'une cité et d'un autre mode de vivre ensemble: il faut ouvrir des brèches, percer le réel, construire des espaces pour un autre possible. Et si la rénovation artistique s'accompagne bien souvent d'une pensée de la rénovation sociale, c'est que le théâtre est une activité de modélisation du réel qui permet de représenter le monde et sa représentation, et de l'ouvrir à un ailleurs ou à un autrement. C'est peut-être inspiré par cette singulière convergence, qu'un inconnu écrivit sur les murs du théâtre de l'Odéon, un soir du mois de mai 1968, ces paroles du poète Joseph Lanza Delvasto: «Dans les chemins que nul n'a foulés risque tes pas, dans les pensées que nul n'a pensées risque ta tête.»

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, «Trois nouvelles ou "Qu'est-ce qui s'est passé ?"», in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 244.

² Paul Valéry, *Regard sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, p. 25

³ «Dans un monde désormais forclos où tout est expliqué par les mathématiques ou la psychanalyse, l'accident, c'est ce qui reste d'inattendu, de véritablement surprenant, la quantité inconnue d'un habitat planétaire totalement découvert, surexposé aux regards de tous, duquel l'«exotique» a soudain disparu au profit de l'«endotique» que réclamait Victor Hugo, lorsqu'il nous expliquait que «c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors.» - terrible constat d'asphyxie." Paul Virilio, *L'Accident originel*, Paris, Galilée, 2005, p. 83.

⁴ René Schérer, *Utopies nomades*, Paris, Séguier, 1996, p. 12.

⁵ Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997. p. 405.

⁶ Frédéric Rouvillois remarque ainsi dans l'introduction de son anthologie que le dystopique n'est jamais loin de l'utopique, quand «l'établissement de la perfection conduit finalement à son contraire», lorsque les moyens (c'est-à-dire la loi, la surveillance et le contrôle), «prennent le pas sur les fins et tendent à les disqualifier». La distinction effectuée par F. Rouvillois est tout à fait pertinente, lorsqu'il définit la contre utopie ou la dystopie comme la présentation, dans le même geste, du modèle et de sa critique, alors que les utopies présentent le modèle comme critique d'un modèle existant, sans que celui-ci apparaisse dans toutes ses contradictions.cf. Frédéric Rouvillois, *L'Utopie, textes choisis*. Paris, GF, coll. «Corpus», 1998. p. 20.

⁷ René Schérer, Pré-ambule in *Utopies nomades, op. cit.*, p. 12.

⁸ Frédéric Rouvillois, *L'utopie, textes choisis, op. cit.*, p. 242.

⁹ C'est d'ailleurs pour cela que l'utopie et l'architecture ont partie liée, la construction de bâtiments, la modélisation d'espaces permettant à l'utopie ce gain de réel sur la ligne de fiction dont elle procède.

¹⁰ Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, présentation Daniel Defert, Paris, Lignes, 2009, p. 25. Le théâtre est pour Foucault une hétérotopie, en ce qu'il «fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers», p. 29.

¹¹ Que ce dépassement soit pensé en terme de "post-dramatique" comme le définit Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, ou bien en terme de "reprise" ou d'"infradramatique" comme le définit Jean-Pierre Sarrazac dans son article «La reprise (réponse au post-dramatique)», in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Etudes Théâtrales, 38/39, Louvain la Neuve, 2007, pp. 7-17.

¹² Cette hétérogénéité peut être portée par la fable, comme chez Marivaux, Shakespeare ou Claudel, ou par la matière textuelle elle-même, comme chez Vinaver où c'est le tressage des voix – voix du chœur ou voix de King – qui devient porteur de la charge disjonctive.

¹³ Les D'ores et Déjà sont une compagnie d'acteurs, sous la direction d'un metteur en scène, Sylvain Creuzevault, qui privilégie la création collective des spectacles, à base d'improvisation, sur des matériaux soit intimes (comme dans *Le Père Tralalère*) soit historiques (comme dans *Notre Terreur*). La forme du spectacle présenté au public n'est jamais complètement fixée et laisse une large part à l'improvisation, à l'intérieur d'une trame fixe constituée de «rendez-vous». Ils ont animé du 27 au 30 novembre 2009 à l'ENS de Lyon une master class d'interprétation à destination des étudiants de master 1 et 2 en Etudes Théâtrales.

¹⁴ Le Living Theatre est évidemment le modèle de ce genre de relation s'installant entre théâtre et utopie, en tant que communauté autogérée et égalitaire qui cherche à transformer le monde en se transformant soi-même. Les expériences du Living, placées sous le signe d'une réappropriation d'un espace social vécu comme confisqué et perverti par les valeurs capitalistes, revendiquent le *paradis ici et maintenant*, du titre de leur spectacle présenté en 1967 et avec lequel ils se sont rendus célèbres à Avignon en 1968: "Paradise now is how to get there" / "Tomorrow right now - that's where it's at". Sans aller jusqu'à l'exigence d'un mode de vie communautaire et alternatif, la sortie du théâtre a tout de même permis de mesurer la possibilité de ce processus de propagation.

¹⁵ L'instabilité de nature de la chose représentée vient bien évidemment de cette identité entre la chose vécue par les acteurs et la chose qu'ils cherchent à représenter. Voir à ce titre par exemple la définition du performer selon Christian Biet, à partir des écrits de Richard Schechner: «le performer est alors seulement celui qui, dans un temps éphémère et dans un lieu particulier, agit et parle, chante, danse, ostensiblement et en son nom propre, qui met en scène son propre moi avec tous les artifices qui lui sont disponibles, et qui propose cette présence, qui s'adresse aux corps de ceux qui le regardent, l'entendent et, plus rarement, le sentent ou le touchent.» Christian Biet, «Avant-propos», in Richard Schechner, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Editions Théâtrales, 2008, p. 9.

¹⁶ B.M. Koltès, *Combats de Nègres et de Chiens*, Paris, Editions de Minuit, 1989, pp. 34-36. Il est ici question du texte de Horn sur la ville mondiale.

¹⁷ Cette situation avait déjà été explorée lors de la master class avec les D'ores et Déjà. Deux acteurs s'étaient assis en avant-scène sur des chaises, face au public, en souriant exagérément, et en prononçant de manière de plus en plus béate le mot "utopie".

**IMPOSIBILUL VIS AL FLUTURELUI DE A FI
ÎMBRĂȚIȘAT DE STELE
SAU
UTOPIE ȘI DISTOPIE ÎN *MADAMA BUTTERFLY* DE
GIACOMO PUCCINI.**

**Note pe marginea filmului de televiziune semnat
Jean-Pierre Ponnelle¹**

Carmen STOIANOV,
Universitatea „Spiru Haret”, București
carmen_stoianov@yahoo.com

Abstract: In the production of Jean-Pierre Ponnelle, Puccini's opera is faithfully re-read; we may notice both the *butterfly metaphor* whose frail wings will be broken by Pinkerton, the “wandering Yankee,” and the *star metaphor*, dealt with in “triple key”: the *America forever* in the Pinkerton–Sharpless duet, the geisha's dream of following her beloved some day and being accepted by his world (a dream which is recurrently hypostatized by cinematographic insertions), and the starry sky presiding over the night of love in the famous duet which closes the first act of the Puccinian opera.

Key-words: veristic opera, the butterfly metaphor, Cio-Cio-San, the utopia of waiting

Cu *Madama Butterfly*, operă clădită pe libretul colaboratorilor cu care a semnat marile succese *La Bohème* și *Tosca*, respective Luigi Illica și Giuseppe Giocosa, Giacomo Puccini pășește pentru prima oară² pragul lumii orientale – gest foarte la modă în literatura și muzica epocii victoriene și a începutului de secol XX. Urmare a vizionării - în Londra anul 1900 – a unei scurte dar emoționante piese de teatru semnate de David Belasco, la rândul ei inspirată de o lectură din *Century Magazine* centrată pe relația tinerei gheishe Butterfly din Nagasaki cu Pinkerton, un ofițer de marină american³, lucrarea pucciniană va cunoaște pe rând căderea și succesul în același an: 1904⁴.

Creație prin excelență veristă, opera lui Puccini răspunde pe deplin aceluși „mix” al romantismului târziu în care gustul publicului pentru un anume tip de sentimentalism se împletește cu realismul și exotismul; de altfel, atmosfera locală, intimitatea spațiului scenic și balansul interior fulgurant al stărilor trăite de personajul central sunt surprinse de compozitor în rafinate

cadre tonal-modale și subtile tușe de culoare instrumentală ce șerpuiesc în matca unui discurs impregnat de circulație leitmotivică, leitritmică și leittimbrică.

Rețin atenția, în egală măsură în lucrarea pucciniană și în montarea lui Jean-Pierre Ponnelle cu recitare fidelă a sugestiilor textului poetico-muzical, atât *metafora fluturului* – numele dat tinerei gheishe Cio-Cio-San – ale cărui plăpânde aripi vor fi frânate de „yankeul rătăcitor” Pinkerton ce nici măcar nu își propune să facă o distincție clară între iubirea ce îi este oferită și simplul „sport” obișnuit de a zbura din floare în floare, cât și *metafora stelelor*, tratate în „triplă cheie”: acel *America forever* din duetul Pinkerton – Sharpless (consulul american la Nagasaki) susținut orchestral de incipitul imnului american, visul gheishei de a-și urma cândva iubitul, fiind acceptată de lumea din care el face parte (multiplu ipostazat prin inserții cinematografice) și bolta înstelată ce veghează noaptea de dragoste în faimosul duet cu care se încheie primul act al operei pucciniene.

În ciuda tuturor avertismentelor dinaintea nunții sale cu Pinkerton, acțiunile lui Cio-Cio-San sunt utopice: împărtășirea visului de iubire pe care îl trăiește și credința ei oarbă în iubirea pe care o așteaptă din partea locotenentului american, pasul tinerei gheishe de a semna actul renunțării la credința strămoșilor săi pentru a îmbrățișa „zeul lui Pinkerton”, mândria legitimării în ochii tuturor ca doamna Pinkerton, așteptarea de trei ani ca cel pe care îl consideră „soțul plecat” să se întoarcă, să-și cunoască fiul și să-i ducă pe amândoi în lumea lui, undeva dincolo de nemărginirea zării oceanului....

Sentimentele lui Pinkerton sunt departe de a fi pe aceeași lungime de undă cu visurile tinerei Cio-Cio-San, dispusă să-și sacrifice inclusiv relațiile cu rudele, să nu vadă adevărul obnubilat de mirajul iubirii. Că totul nu este decât visul ei deșart o aflăm încă înainte de a o cunoaște pentru că o recunoaște chiar Pinkerton, înaintea așa-zisei nunți, atunci când se confesează consulului american la Nagasaki prin formula: „mă căsătoresc în stil japonez: pentru 999 ani, dar cu dreptul de a-mi anula căsătoria în orice lună”. Până în momentul final al actului prim al operei (duetul de dragoste), act în care rolul îl obligă să fie mereu prezent în prim-plan, expunându-și trăirile și principiile de viață, Pinkerton rămâne credincios felului său de a fi, cu explicații prozaice, dispus să sfarme fragilitatea sentimentelor lui Cio-Cio-San al cărei zbor de fluture devine încă o piesă în insectarul iubirilor sale din peregrinările prin marile porturi ale lumii.

În paralel cu el, părând a nu înțelege nimic din ceea ce se întâmplă în jurul ei, pe parcursul aceluiași act, Madama Butterfly își hrănește utopia, împletind-o cu tot ceea ce știe că trebuie să ofere celui pe care îl iubește; nu vede nimic dincolo de propria ofrandă și de legitimarea pasului pe care îl face prin trăirea deplină a sentimentului onoarei. Astel, se poate afirma că primul act al operei reprezintă proiecția unei iubiri ideale pe care o tânără gheishă o suprapune personalității puternicului ofițer de marină care a ales-o dintre ofertele lui Goro, mijlocitorul de nunți.

Crescută într-o familie de nobili scăpătați, urmărită de deviza tatălui ei: „cine nu trăiește în onoare, să moară cu onoare”, Cio-Cio-San speră într-o iubire ce o va separa de realitate, oferindu-i posibilitatea recăștigării unui statut social și

a reintegrării într-o lume pe care nu o cunoaște dar către care este deschisă cu toată forța iubirii ființei ei. Mirajul îi este accentuat de stelele nopții în care se dăruiește celui iubit. Filmarea este realizată de Ponnelle din chiar perspectiva miilor de „ochi” sclipitori din a căror lumină se întretese un fulgurent vis de dragoste. Focalizarea pe tânăra pereche, pe ochii larg deschiși și mirați ai lui Butterfly, jocul apropierei și al depărtării aparatului de filmat de la rotirea ierburilor în care s-au cuibărit cei doi îndrăgostiți realizează o ideală corespondență a imaginilor poetice. Într-atât de perfectă este sudura muzică-text-intenție regizorală-joc scenic încât chiar Pikerton „cedează”; între marinarul plictisit care mesteca chewing-gum în așteptarea viitoarei soții sau cel care își împărtășea aventurile sentimentale ca act de bravadă și îndrăgostitul ce se lasă cuprins de vraja nopții de iubire este – să o recunoaștem - o apreciabilă distanță. Tratarea regizorală a ales calea transformării personajului pentru a explica și prin mijloacele plasticității gestualitatea *unisonul* continuu prezent în partitură în duet. Actul I , debutând din „chei” diferite, se termină cu faimosul duet de dragoste „Vieni, vieni” filmat în acea mirifică singurătate în care doar ochii de stea în tăria nopții veghează ofranda de armonie a unirii celor doi.

Dacă primul act al operei pucciniene este dominat de utopica proiecție a iubirii perfecte sub a cărei arcadă înșelătoare Butterfly intră privind încrezătoare în privirea înstelată a lui Pinkerton, ignorând avertismentele rudelor și ale prietenelor sale, actele secund și terț ne dezvăluie realitatea pe care ea și copilul ei o trăiesc, ignorând-o în continuare. În actul doi suntem încă în „coada de cometă” a utopiceii iubiri: Butterfly își așteaptă, cu ochii ațintiți în zare, soțul; deși pe marginea prăpastiei pe care refuză să o vadă, nu ia în seamă mâna întinsă spre salvarea situației materiale precare și chiar a statutului social; distopia i-a îmbrățișat deja existența din chiar ziua în care, cu trei ani în urmă, după nunta de ocazie, Pinkerton a părăsit-o pe Butterfly, îndreptându-se nu doar către alte iubiri, ci chiar către „soția adevărată, americană” despre care îi mărturisise consulului pe când aștepta „legalizarea” noii sale aventuri japoneze. Singurii care percep la această oră realitatea distopiei sunt servitoarea și confidenta, Suzuki, potentatul Yamadori, aspirant la iubirea tinerei femei, Goro – organizatorul de nunți și cel ce a avut din capul locului statut de „martor” – consulul Sharpless, personaj ce nu are căderea de a se opune hotărârilor lui Pinkerton deși nu este de acord cu ele.

Ultima alinare pentru Butterfly rămâne leagănul minciunii învăluite în dulcea legănare a amintirilor din ce în ce mai depărtate și în „toarcerea” fuiorului de vis frânt: din utopia iubirii alege să treacă - de neclintit în statornicia ei –în utopia așteptării. Muzical, Puccini rezolvă acest moment prin doar două minute de muzică expresivă, tocmai prin nostalgicul și ademenitorul balans al „unduirii” intervalice: faimosul „cor mut” – de fapt „a bocca chiusa”, o legănare de val pertând mirajul depărtării; evocând distanța și imposibilitatea materializării, acel sunet lipsit de articularea rostirii a fost conceput de compozitor ca venind din culise. În plan cinematografic, Jean-Pierre Ponnelle optează pentru veghea unui lampion în noaptea adâncă ce se lasă și depărtarea

pe nesimțite a camerei de filmat, în paralel cu deschiderea unghiului de filmare; în acest fel, plătând speranță luminoasă este „înghițită de noapte” iar lumina dimineții următoare – actul trei – este cu atât mai crudă, obligând-o pe Butterfly să accepte adevărul: nu pierde o iubire pe care nu a avut-o, ci pierde chiar sensul existenței de vreme ce reîntors în Japonia și **nu** la ea – Pinkerton își cere copilul ca acesta să crească în America, în noua sa familie, alături de el și de Kate...

Fini psihologi, Giacomo Puccini și libretistii săi aleg să estompeze prezența lui Kate, ce nu pășește pragul casei scăldate în lumina imposibilului zbor către împlinirea iubirii, ci așteaptă în grădină. Pustiită de florile cu ale căror petale Butterfly imaginase un covor în calea mult așteptatului iubit rătăcitor, grădina devine corespondent al sufletului sec al tinerei japoneze. Crengile goale ale copacilor „taie” cortina amintirilor și a speranțelor. Utopia i se arată lui Butterfly în crudul dar adevăratul ei chip: prezența lui Kate, o altă femeie ce își plimbă pașii pe locurile visului ei de dragoste, îi apare ca inexorabil „fatum”. Deși nu i se spun prea multe, înțelege într-o clipă totul și acceptă – ca și tatăl ei, cândva – că dacă nu a tărit cu onoare, trebuie să moară cu onoare: „con ono muore”. Copilul născut în utopia iubirii și crescut în distopia ei merită o altă viață; ca și ea cândva, el învață lecția onoarei prea de timpuriu... Repetitivul existenței este marcat de regizor prin ideea circulară a povestirii în care filmarea întregii opere pornește cu chiar finalul ei. Nu doar sensul filosofic al dramei l-a împuternicit să o facă, ci însuși firul muzicii pucciniene a fost un argument puternic în această direcție.

Multe opere au ca temă iubirea sau neîmplinirea iubirii. Dar puține sunt cele ce au tratat atât de direct iluzia iubirii: dacă ne-am raporta doar la direcționarea dramaturgiei muzicale, am putea-o exprima într-o schemă cu două linii ce pornesc din puncte opuse pentru a se întâlni apoi în identitatea sonoră a liniilor melodice din duetul de dragoste (finele actului întâi), despărțindu-se din nou pentru a nu se mai întâlni niciodată.

Vegheată de stelele nopții și de mirajul stelelor de pe drapelul american ce îi promiteau împlinirea unei iubiri capabile să învingă cutume, depărtări și distanțări, Butterfly închide în sufletul unei gheșe deschiderea către o altă utopie: sepuku și intrarea în rândul strămoșilor ce aleg calea onoarei poate fi noul portal utopic prin care ea crede că rezolvă balansul utopie-distopie din viața din care tocmai se retrage în liniște. Simetria situației este subliniată cinematografic prin masca de tipul Teatrului No pe care Butterfly o poartă întregul prim act dar și în scena morții din finalul opereii. Regizorul Jean-Pierre Ponnelle subliniază astfel valoarea de act ritualic adânc, încrustat în sufletul japonez, a arcului existențial din cununa nunții și a morții.

¹ Realizare din anul 1974, avându-i drept protagoniști pe Mirela Freni, Placido Domingo, Christa Ludwig; dirijor - Herbert von Karajan.

² Va reveni, în anul 1924, cu nu mai puțin celebra operă *Turandot* (neterminată la data morții compozitorului, dar definitivată în baza schițelor sale de compozitorul și pianistul Franco Alfano), cu libret după Carlo Gozzi, la rândul lui inspirat dintr-o poveste orientală.

³ Semnată în ianuarie 1898 de avocatul scriitor John Luther Long ce relatează în formă artistică un eveniment real.

⁴ Premiera operei – care inițial avea două acte – a avut loc pe celebra scenă a teatrului La Scala din Milano. Soldată cu eșec, Puccini reia lucrul și aduce câteva modificări între care articularea în trei acte (prin divizarea actului secund), precum și alte câteva revizuii; după trei luni, teatrul de operă din Brescia marchează șirul constant al succeselor. În timp, Puccini a mai revenit asupra partiturii, cea de-a cincea versiune (1907) fiind cel mai des uzitată și astăzi în marile teatre de operă ale lumii.

BIBLIOGRAFIE

Stoianov, Petru, *Simbolism și expresie numerică în universul creației lui Anatol Vieru*, București, Editura Muzicală, 2003.

Stoianov, Petru, *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*, București, Editura Muzicală, 2004.

Weaver, William, *The Puccini Companion*, New York: W.W. Norton & Co, 2000.

Wilson, Conrad, *Giacomo Puccini*, 1996.

Southwell-Sander, Peter, *Nineteenth Century Italian Opera from Rossini to Puccini*, 1995.

Piston, Daniele, *Operas of Puccini*, 1985.

Puccini, Giacomo, *Madama Butterfly (act I, II, III)*, G. Riccordi and C., 1964.

Internet *Madama Butterfly* Database

“I’VE SEEN THE FUTURE AND IT’S YELLOW” – DYSTOPIAN IMAGINATION IN TOM STOPPARD’S *JUMPERS*

Anna SUWALSKA-KOŁECKA,
The State School of Higher Professional Education, Płock, POLAND
anna.kolecka@petronet.pl

Abstract: The aim of the following paper is to examine the function performed by the dystopian elements as they are utilized by Tom Stoppard in his *Jumpers* (1986). The play has a highly intertextual status and dystopia proves to be one of the voices enriching its textual polyphony. Stoppard places the action of the play in the non-defined future under the regime of the party whose beliefs and aims are reminiscent of logical positivists. The playwright utilizes the format of the dystopia and manipulates with the convention of detective fiction to examine the possible effects the hegemony of logic might have on individuals and society. All in all, *Juniper* leaves both the philosophical debate and murder inquiry unresolved. In this way the play refuses to give privilege to any truth over another, embraces the multiplicity of opinions and discourses and opens the text on to experiences that neither detective fiction nor logical positivists were ready to acknowledge.

Key-words: dystopia, Tom Stoppard, *Jumpers*, detective fiction, logical positivists

The aim of the following paper is to examine the function performed by the dystopian elements as they are utilized by Tom Stoppard in his *Jumpers* (1986). To start with, the term dystopia does not seem concordant with the playwright's *oeuvre* because what is typical of him is to place the action of his plays in the past rather than in the future. In vein with postmodern circulation, Stoppard reuses the texts of the past to construct his own plays, hence biographies of men of letters constitute a fertile source of ideas. Lenin, Joyce, Tzara, Wilde, and Housman, all make an appearance in his plays and bring with them their respective opinions and therefore a clash of personalities is unavoidable. An array of intertextual practices that Stoppard implements in his plays also leads to a clash, for the texts of the past are reinterpreted and reevaluated. These authorial strategies provide Stoppard's plays with the polyphonic quality, as men of letters engage in heated debates, and so do specific texts, conventions, and genres.

Though placing the action of *Jumpers* in the non-defined future seems to be an exception for Stoppard, all other elements discussed above characterize the play in question. The names of famous philosophers as well as their works are

alluded to in the course of the play, be it Wittgenstein, Alfred Jules Ayer, Bertrand Russell, and George Moore, to name the few most explicitly addressed. What is more, the main protagonist is called George Moore, the famous philosopher's namesake, which is comically exploited by the author. The play reverberates with the echoes of their works, with allusions to Shakespeare's tragedies, and it overtly parodies the conventions of detective fiction. Therefore dystopia proves to be one of the voices that enrich the textual polyphony of the play.

Utopias are usually set in remote corners of the world and it requires a journey or voyage to experience the bliss of its ideal existence. Dystopias, however, are relocated temporarily from the reader's experience rather than spatially, therefore *Jumpers* is set in a Britain that can be familiar to the recipient and yet strikingly different. Typically of the genre, the play opens *in media res* within the nightmarish future society, but the feeling of estrangement is weakened due to the apparent normality of the place. The setting is the flat of George Moore, a Professor of Ethics, and his wife Dotty, a former music hall star, and it consists of the three playing areas: George's study, Dotty's bedroom and the hall. The play complies with the unity of time and space; it spans the hours following the death of McFee's, George's academic opponent, and is set in a flat where the murder was committed. For this reason it might seem a daunting task for the playwright to conjure up "the bad place" of the future with all its distinctive features. Stoppard, however, overcomes the limitations of the convention with astonishing ease and the recipient receives enough information to build up a comprehensive picture of the imaginary "new world". Although the space of the play is closed and limited just to a flat, Stoppard managed to "open" it spatially by activating masterly the off-stage area. Due to this strategy, the recipient cannot look at the events taking place in the flat in terms of the immediate problem and pure accident, but they have to see it in a wider political context.

The off-stage area is depicted vividly by means of numerous techniques, one of them being noises-off. The flat is situated on the upper floor and through the windows in Dotty's bedroom, looking out on to the streets and sky, comes the roar of the flying jets, the music of the brass bands and the cheers of people. To provide a link with the outside world and complete the information provided by the acoustic sounds, the backdrop of the stage area is taken up by a big screen on which TV programmes are projected and watched by the tenants. When Dotty and George change TV channels, the newsflashes of current affairs programmes inform the recipient that England has approached an important point in its history. First of all, astronauts Oates and Scott are the first Englishmen on record to land on the Moon. Secondly, the Radical Liberal party has won the general election and the noises from the streets are made by people taking part in the celebrations held to mark the political victory. The enthusiasm and commitment of people shown on TV does not correspond with the disturbing facts presented in the conversation between Dotty and George concerning the political situation. Not surprisingly, the celebrations in the streets of London resemble military processions, when we learn from the fragmentary pieces of information scattered throughout the play that the Radical Liberty party assumed power by means of a coup d'état rather than a democratic

vote. When Dotty opens George's eyes to this, he protests vehemently, saying that he had voted. Dotty, however, makes a rather pointed remark: "It's not the voting, that's democracy, it's the counting" (26).

The outcome is that a totalitarian regime has been established. The main representative of the repressive system in the play is Archie Jumper. He is a philosopher, a politician, a psychiatrist, currently Dotty's therapist, a lawyer, a coroner, the University vice-chancellor, and the leader of the university gymnasts' team. Jumper's professional versatility resembles tentacles of mafia reaching and paralysing every aspect of political and social life. Military forces have been strengthened, property companies sent to prison, broadcasting services overtaken, all the fields of the social and political life, together with the church, are to undergo rationalisation, and the Radical Liberal spokesman for Agriculture, Sam Clegethrope, an agnostic, has been politically appointed to be the Archbishop of Canterbury.

The vision of the future Britain is ominous enough to place it in the tradition of dystopian fiction; however, the effect is strengthened by the subtle intertextual allusions that make the play resonate with specific dystopian fictions. The big screen placed at the back is reminiscent of the omnipresent telescreens scrutinizing the citizens in Orwell's *1984*. Archie Jumper's disturbing versatility—he can be anybody he wishes, he knows everything and he can solve every problem—recalls Big Brother monitoring and controlling every aspect of human life in the novel. Another interesting parallel is connected with the fact that the power in the country is in the hands of philosophers and it alludes directly to *Gulliver's Travels*, which portrays a dictatorship established by a scientific academy.

What seems to be of outmost importance to the semantics of the play is the choice of the mainstream philosophy whose representatives have just set up a political regime. Stoppard has chosen Logical Positivism for his men in power and a brief introduction to the movement will illuminate the intrinsic features of the dystopian reality in the play. Logical positivists are recognised as admirers of science who recommended "a logic and methodology of basic assumptions and of validation procedures of knowledge and of evaluation" (Preece 1973: 633). The name of the school was given to a set of philosophical ideas put forward by the Vienna circle in 1920. It was profoundly influenced by Wittgenstein's *Tractatus Logico-philosophicus*. It attracted Oxford philosophers like Gilbert Ryle and Alfred Jules Ayer and the British element of this circle is connected with the figure of Wittgenstein, who studied at Cambridge, with George Moore (sic!) and Bertrand Russell. In recognition of the fact that their influence extends beyond the boundaries of philosophy, Michael Friedman writes: "It is not too much to say, therefore, that the twentieth-century intellectual life would be simply unrecognizable without the deep and pervasive current of logical positivist thought" (1999: xiii).

The play resembles a philosophical debate reverberating with allusions both to the names and to the theses of the great thinkers. Crump, however, notices that the interconnection with the intellectual thought goes even deeper for, as he claims, "the world of *Jumpers* is carefully constructed to give a dramatic form to some of the questions pondered by the logical positivists" (1979: 356). Firstly, Crump discerns

conceptual affinity in the shared interest in language. Logical positivists were highly suspicious of the relation between a language and the world it strives to picture, believing that erroneousness in the language may lead to erroneousness in the picture of the reality. And indeed in *Jumpers* humour, jokes, misunderstandings, and puns hinge on the tricks of language and it can be claimed that the world of *Jumpers* suffers from a linguistic confusion. Tormented by the inability to express his ideas and by an anxiety to be understood, George admits with exasperation that “words betray the thoughts they are supposed to express” (46). The confusion is clearly hinted at by the subject of the seminar George is preparing his paper for. It is the same every year, because there is so much disagreement about its meaning that it provides philosophers with an endless opportunity for discussion.

Another joke connected with language is Cognomen Syndrome, a theory that there is a natural link between names and the bearers of the names. Archie Jumper is a gymnast and runs a troupe of jumpers. Crouch is a servant, and at the same time an amateur philosopher, longing to join the group of jumpers-philosophers. Moreover, he is a bit stooped. Duncan McFee shares the tragic fate of Duncan, the murdered king from *Macbeth*. Dotty Moore is “dotty” and suffers from a nervous breakdown. George Moore seems to inherit some philosophical principles from the historical George Moore married to Dorothy Moore¹. Therefore the names Stoppard provides his figures with do not serve exclusively as explicit authorial characterisation but illustration of some statements made by Logical Positivism. The title of George’s work, *Language, Truth, and God*, seems to be a joke of a similar type for it is an apt allusion to the work of Alfred Jules Ayer, *Language, Truth, and Logic*, published in 1935, which is considered to be the strongest statement of Logical Positivism written in English. What is more, in the introduction to the book Ayer supports his argument with a story of a criminal type and probes the relationship between the blood on the coat and the question of whether the owner of the coat is the murderer. As of many other elements discussed earlier, this issue will be alluded to in Stoppard’s play for at the end of *Jumpers* blood will be revealed on the secretary’s coat. It will make her one of the suspects in the crime inquiry, until the blood proves to be Thumper’s (Crump 1979: 356-359). It is therefore important to emphasise that the essential quality of the dystopian reality is its artistic modelling, in other words particular elements of the dramatic world are arranged so as to constitute an illustration of the tenets of the chosen philosophical school. The fact of the artistic modelling of space can be discerned by the recipient only and dramatic figures remain completely oblivious of it.

To continue with the presentation, the basic concern of Logical Positivism was to establish the criteria of the true cognition, hence they were not interested in the way we experience the world, but in the question which method of cognition is of greatest value. They took a strong line in the question and claimed that it is only empirical experience that gives access to the knowledge of the world. Therefore at the heart of Logical Positivism lies the verifiability principle which states that only statements whose validity may be empirically tested should be seen

as meaningful. One of the most controversial consequences of applying this criterion was the rejection of metaphysics on the ground that its assertions cannot be empirically verified. Ayer insists: "For I require of an empirical hypothesis (...) that some possible sense-experience should be relevant to the determination of its truth or falsehood. If a putative preposition fails to satisfy this principle and it is not a tautology, then I hold that it is metaphysical, and that, being metaphysical, it is neither true nor false but senseless" (1972: 41).

Metaphysics is nothing but an expression of feelings and emotions and as such cannot claim to be a means of genuine cognition. Rudolf Carnap said bluntly that "metaphysicians are musicians without musical ability" (1996: 30).

There are distant echoes of the verifiability principle in the way Archie Jumper, the staunchest follower of Logical Positivism in *Jumpers*, reacts to McFee's death: "ARCHIE: There's no need to get it out proportion. Death is always a great pity of course but it's not as though the alternative were immortality" (13).

The tone of Archie's words foretells the direction Stoppard takes when he hypothesises on the consequences of adopting the assumptions of Logical Positivism. The unchallenged supremacy of empiricism pares human existence to the bone, neglects dilemmas tormenting humanity for ages, and deprives people of the wide realm of experience. The play makes it particularly visible through the attitude they take to Dotty and McFee, because Logical Positivism is not able to account for the emotions which led both of them to despair.

Stoppard constructs his opening scene with great care as if to make it the augury of the atmosphere which is soon going to prevail in the country. Bigwigs and party notables celebrate lavishly their victory at the polls; drinks are served generously, the orchestra plays the biggest musical hits, acrobats entertain the guests with their gymnastic display and cheers of delight welcome a woman stripteasing on a swing. In contrast to the congenial air of the party, the hostess, Dotty, exhibits repeatedly alarming symptoms of a nervous breakdown. Nobody, however, seems to take notice of the crisis she is undergoing and the only reaction of the guests is the disappointment that she is unable to finish her musical performance. Amid the hubbub of the half-drunk noises, one of the acrobats forming a human pyramid is shot. He is blown out of the pyramid, falls down to the floor and begins to crawl up Dotty's body. Dotty, astonishingly beautiful, holding him under his arms and whimpering, with her white dress stained with patches of the acrobat's crimson blood, is one of the most poignant scenes in the play. The force of malevolence conveyed by this scene is felt ultimately when, towards the end of the play, it is revealed that McFee—the killed acrobat—betrayed his party and abandoned the mainstream philosophy, looking for consolation in religious rebirth.

At some point in the play George sums up the motto of the victorious party in the following way: "No problem is insoluble given a big enough plastic bag" (31). George is not aware that his remark is nothing but the truth. When George interrogates Dotty, hiding McFee's corpse in her closet, about the reason for her trouble, she answers that it needs a radical liberal solution. And indeed the jumpers "solved" the problem in their own way. They put McFee's body into a plastic bag, forged the

coroner's testimony, blackmailed Inspector Bones and announced that McFee committed suicide by shooting himself in the park. George's remark was supposed to be humorous but it turned out to be prophetic. Logical Positivists constitute the core of Rad-Libs and they call nonsensical whatever cannot be empirically verified and dispose of it from the field of study. In the same vein they dispose of McFee in a plastic bag when he changed his convictions. The reign of the country is in the hands of the power-hungry party and it seems they will stop at nothing.

One of the consequences of the verifiability criterion is the emotive theory of ethics, which stated that, since ethical statements cannot be verified, they are meaningless, they are just expressions of our emotions or social conventions enabling us to live in a group (Edwards 1967: 238). Thus in the play the Ten Commandments are compared to the rules of tennis for both are imposed to set order. Archie expounds this theory to Dotty, who presents it in her own unsophisticated way: "...bad is not what they (things) can be. They can be green, or square, or Japanese, loud, fatal, waterproof or vanilla-flavoured, unexpected, saddening (...) Things and actions, you understand, can have any number of real and verifiable properties. But good and bad, better and worse, these are not real properties of things, they are just expressions of our feelings about them" (31-32).

The chain of events taking place in *Jumpers* seems to be constructed so as to illustrate the danger resulting from the adoption of the principles of ethical relativism. The moment we accept that murder is antisocial, but not philosophically wrong, we are only one step from an ethical void. Therefore, as if to prove it, Logical Positivists, without wincing, forge documents, try to bribe a policeman, blackmail him, pass McFee's death off as a suicide, and dispose of his body swinging rhythmically to the sound of music.

In compliance with the demands of the genre, the ominous tendencies of the dystopian reality become more noticeable as the counter-narrative develops. In *Jumpers* this effect is achieved mainly due to the conversations of Dotty and George, who evaluate the time and place where they live in a very unfavourable light. The atmosphere of current moral uncertainty becomes vividly illuminated the moment the characters compare the past and the present. The juxtaposition induces yearning for the old times, when good and evil were clearly defined, when a common, ethical value system made it possible to discriminate between the two and consequently when good was rewarded and evil punished. By comparison, the present does not seem to offer any stable vantage point from which the characters might view their lives. When the width of this disparity dawns on them, the experience is unbearably painful and its weight has driven Dotty mad and converted McFee.

Dotty believes the love poetry of Keats, Milton and Shelley gives her a unique glimpse of the past and, overwhelmed with despair, she weeps that things were in place then. Key pieces in Dotty's musical repertoire were songs about lovers declaring their love under the moon but after the Moon landing nothing has been the same: "DOTTY: When they first landed it was as though I'd seen a unicorn on the television news...very interesting, of course. But it certainly spoils unicorns (...) They thought it was overwork of alcohol, but it was just those

little grey men in goldfish bowls clumping about in their lead boots on the television news; it was very interesting, but it certainly spoiled that Juney old moon, and much else besides" (29-30).

Since the Moon represented for her all that is romantic, mysterious, and inexplicable, the landing shattered her life completely. The death of wonder has deprived her existence of meaning and purpose and explains why she is not able to sing moon-songs any more and retires. Moreover, the overwhelming sense of despair is impossible to endure because the Moon is marked with human evil, it is stained with human sin. The murder of astronaut Oates undermines the validity of all our codes, all our absolutes, "the thou-shalts and thou-shalt-nots that seemed to be the very condition of our existence" (65). The names of Scott and Oates evoke positive associations and in the collective memory they stand for altruism, undying loyalty to their companions and heroism. In Stoppard's play, however, all the expectations connected with the names are confounded. Captain Scott and Captain Oates are the explorers, but they evidently lack the heroic traits of character. On learning that the capsule can take only one of them back to earth, they begin to fight. Captain Oates does not fulfil the promise of his name for he refuses to sacrifice his life altruistically, nor does Captain Scott manifest the loyalty his namesake was famous for: he kicks Oates off the steps of the capsule and closes the hatch saying: "I am going up now. I may be gone for some time." This remark, which parodies the altruistic farewell of historical Oates, brings out the contrast between the recipient's expectations, manipulated into some kind of assumptions, and the development of the play, which disproves them. This strategy again illustrates the dichotomy between the old happy days and the present, between the past when people managed to live heroically and today when they sink in the moral void.

This traumatic experience has driven Dotty to insanity and her condition deteriorates after McFee dies a violent death in her arms. Positivists, unable to comprehend the circumstances that brought about her mental condition, cannot bring her relief. Neglecting the emotional and psychological dimension of human experience, they treat her like an imperfect machine that should be repaired, as it has stopped working in the way it is supposed to. The treatment Archie administers to cure her nervous breakdown, as well as the place where he does it, reflects his philosophical convictions. He visits Dotty on a daily basis in her bedroom and its design completes the presentation of his viewpoint. The impression Dotty's bedroom creates, mainly by means of lush carpets and a four-poster bed, on which Dotty herself is frequently sprawled out nude, is that of a delight of senses and comfort. Sensory perception, pervading the place where Archie voices his opinions, represents a sphere of experience Archie is able to account for. Additionally, Jumper brings a dermatograph that is to examine the changes on Dotty's skin, which will, in turn, lead to establishing the causes of her mental condition. The treatment, however, does not bring her any consolation. The dermatograph itself becomes a concrete manifestation of Archie's scientific zeal and placing it in a bedroom of a person suffering from a nervous breakdown to heal her is an ingenious device to illuminate his readiness to apply empiricism to all spheres of human experience.

George also indulges in nostalgia for the past so he does not “jump” with other gymnasts and he wishes to avert the stream of philosophy back 40 years. He wants to see in man more than meets the microscope and consequently believes that men may argue for the existence of God by observation of their emotions and psyche. God, he believes, is the first cause, the authority of moral values, and his existence may be inferred from life in the same way as polygons imply the perfection of the circle. Dissatisfied with the relativity of norms and values of modern man, George shouts exasperated: “GEORGE: We are *all* still shaking. Copernicus cracked our confidence, and Einstein smashed it: for if one can no longer believe that a twelve-inch ruler is always a foot long, how can one be sure of relatively less certain propositions, such as that God made the Heaven and the Earth...” (65).

George’s answer is a desperate demand to know something for certain in a world whose long-held system of beliefs has been shattered by scientific discoveries. In the past, as Ronald Gaskell writes, man could at least cling to the hope that their universe had become a more comprehensible place to live in, encouraged by “Newton’s superbly comprehensive explanation of the physical universe by laws that related the falling of an apple to the course of the earth and its kindred planets round the sun” (1972: 37). Einstein presented a new way of describing the perception of time and space. Contrary to Newtonian physics, these aspects are no longer fixed, but depend on the moving point of reference, and thus they are relative. In this way, all perception is considered to be purely subjective and the characters repeat over and over again they know nothing for certain.

The lack of knowledge permeates the criminal investigation, too. Sluggish and ineffective, Inspector Bones seems an ideal target for Stoppard’s parodying practices. The playwright tends to exploit the convention of detective fiction to enhance the potential of his plays. Therefore in *Jumpers* the author weaves an intricate web of meaning by interconnecting the levels of the play. So when some figures in the play ask: *who killed McFee?*, they simultaneously ask: who created the universe, is there a God, are good and evil objective realities? When the play closes, the recipient does not know the identity of the murderer although it has been a subject of intense speculation. The parade of possible suspects creates a state of suspense about the circumstances of McFee’s death. Almost every character in the play might have had a motive for killing McFee. Dotty suffers from a nervous breakdown and in a moment of madness might have pulled the trigger; George might have wanted to eliminate his influential opponent; George’s secretary might have taken vengeance on her treacherous lover; finally, Archie and his jumpers might have got rid of the person who was not useful anymore. In this way Archie speaks his mind on the sense of confusion and inextricability accompanying the case of McFee’s death: “ARCHIE: The truth to us philosophers, Mr Crouch, is always an interim judgement. We will never even know for certain who did shoot McFee. Unlike mystery novels, life does not guarantee a denouement; and if it came, how would one know whether to believe it?” (72)

Neither the murder mystery nor the metaphysical mystery is unravelled in the course of the play, for the list of possible suspects and a chain of conflicting opinions precludes the possibility of an easy solution. Even George, who seems to constitute an alternative to villainous Archie, proves a failure in every respect. Entangled in verbal confusion, the professor is unable to articulate his ideas, his powers of deduction are also ineffective in as much as to be the last one to learn about the murder that was committed under his own roof. "Living in the dreamland debating society"—as Dotty said—George does not grasp the disturbing implications of the changes happening around him. Amid the moral void depicted in the play, George's solitary voice seems to bring the assurance and hope that characters like Dotty long for. What is, however, most disappointing is the fact that George's search for God is shown as a purely theoretical and academic activity rather than a truly spiritual experience preserving his moral integrity. His lack of compassion makes him deaf to Dotty's pleas for help and his impotence in the realm of action is all too visible in Coda at the end of the play. To all appearances, Samuel Clegethrope, Archbishop of Canterbury, is awaiting execution at the hands of jumpers, as his religious vocation was incompatible with Logical Positivists' plans concerning his person. Before the shot is fired, Clegethrope whispers George's name, but he remains motionless and keeps reciting his lecture.

A detective story, whose convention Stoppard manipulates, is to captivate the reader with the complexity of the riddle and the easiness of its solution. The story therefore makes a series of basic assumptions about the character of the presented world. The cornerstone of the world model inherent in detective fiction is a spirit of optimism concerning the cognitive power of science, which in turn changes whatever is mysterious and incomprehensible into the rationally accountable. A detective story creates a coherent world of logic and common sense in which all aspects of life, physical and psychological, social and individual, yield to scientific examination. Robin W. Winks writes that in this sense, detective fiction is "conservative, almost compulsive in its belief that one may in truth trace cause and effect" (1980: 10). Therefore, when Stoppard subverts the established canon of detective fiction and does not let the slouch detective find the murderer, simultaneously the playwright dismantles the world model with its apotheosis of logic.

A detailed analysis of the world model depicted in *Jumpers* indicates that the strategy of placing in the discursive space of the play elements of dystopian fiction performs a similar function. Stoppard chooses a philosophical movement which, like detective fiction, places the trust in man's reason and logic as adequate to set norms and solve problems. Then Stoppard grants the philosophers of the school power and by projecting the whole situation in the non-specified future speculates what life might be like under their regime. The playwright utilizes the format of the dystopia to examine the possible effects the hegemony of logic might have on individuals and society. The dark and pessimistic mood of the genre allows him to portray the horrific ends to which the Radical-Liberal party would go in order to seize and then exercise their power. The world of the play is permeated with the growing pressure on an individual to conform and yield to the ruling class

that is brutal and uncaring. Typically of the genre, there appears an individual who resists the repressive authority, but he is either eliminated, euphemistically speaking, like McFee, or, like George, remains dissatisfied but actually fails to change anything. Dotty represents an individual who becomes spiritually broken, for the prevailing philosophy pushes to the margins her experiences, as it cannot explain or understand them. The gravity of the presented situation is aptly captured by George when, referring to the jumpers' yellow costumes, he says: "I've seen the future and it's yellow" (70).

It seems therefore that Stoppard uses the conventions of the two genres, detective fiction and dystopia, to express the scepticism prevailing in the postmodern era, scepticism regarding the Enlightenment search for the absolute truth. Yet the truly postmodern spirit of his work prevents any of the discourses from predominating and the tones of the genres mingle freely throughout the play. The dystopian mood of fear and pessimism is efficiently dispelled by the parodic laughter, which in turn gets stifled when the recipient is filled with compassion towards the two individuals crushed by the totalitarian regime. The interpenetration of different genres emphasizes therefore the whole message of the play, that is the opposition against the hegemony of the dominating, central system, here the apogee of reason and logic.

In a generally accepted critical opinion there is a tendency of modern critical dystopias to push the novel towards further inconclusiveness, which is a sign of postmodern scepticism. Baccollini and Moylan write: "New critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work" (2003: 7). Consequently the boundary separating the notions treated as binary opposites utopia–dystopia becomes blurred and the reader might believe that within the nightmarish future society there remains a brief flicker of hope for utopian goodness. In the same manner *Jumpers*, which leaves both the philosophical debate and the murder inquiry unresolved, refuses to give privilege to any truth over another, embraces the multiplicity of opinions and discourses and opens the text on to experiences that neither detective fiction nor logical positivists were ready to acknowledge.

¹ Other examples of Cognomen Syndrome in the play can be cited. There is Inspector Bones, who looks for dead bodies, and his brother, doctor Bones, an osteopath, driven mad by the patients' jokes about his name. He was advised to take his wife's maiden name, Foot, and the moment he did it he got interested in chiropody and ended up in an asylum. George's rabbit is called Thumper and it suggests a way of moving characteristic of rabbits, and his tortoise is called Pat for the animal was sexually ambiguous.

WORKS CITED

- Ayer, Alfred Jules. 1972. *Language, Truth, and Logic*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Baccollini, Raffaella, Moylan, Tom, eds. 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge.
- Carnap, Rudolf. 1996. The Elimination of Metaphysics. *Logical Empiricism at its Peak*. Schlick, Carnap, and Neurath, ed. Sarkar Sahotra, 10-31. New York: Garland Pub.
- Crump, G.B. 1979. The Universe As Murder Mystery: Tom Stoppard's *Jumpers*. *Contemporary Literature* 20: 354-368.
- Edwards, Paul, ed. 1967. *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan.
- Friedman, Michael. 1999. *Reconsidering Logical Positivism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaskell, Ronald. 1972. *Drama and Reality: the European Theatre since Ibsen*. London: Routledge.
- Preece, Warren E., gen.ed. 1973. Vol. 25 of *Encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.
- Stoppard, Tom. 1986. *Jumpers*. London: Faber and Faber.
- Winks, Robin W., ed. 1980. Introduction to *Detective Fiction*, 1-14. New York: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs.

NATIVE AMERICAN PROPHECIES AND THE UTOPIAN REBIRTH OF CULTURAL TIME

Codruț ȘERBAN,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
codrut_serban@yahoo.com

Abstract: One thing Native Americans had to learn after the coming of the white man was the fact that myth could not always control history. When the tribal myth-based censorship of history ceased to function, the Native American concept of time faced its own end. Faced with boundary situations beyond the healing power of traditional literatures, the inevitable occurred: historical time prevailed over myth. Cultural response came almost immediately, as numerous tribes resorted to a recipe which functioned adequately on so many occasions: the coming of Euro-Americans began to be explained in mythical terms, as something that was supposed to happen. But this was no match for the fragile structures of individual and local systems of histories.

Key-words: Native American prophecies, myth, history, end of time

This article is dedicated to a distinct type of Native American narratives, *the prophecies*. According to Peter Nabokov, “proclamations about the future are a subset of mythic narrative another way that tradition, or innovation, restores their authority over events yet to come” (Nabokov 2002: 223). “If myth anchors the present in the past,” writes Percy Cohen, “then prophecy anchors it in the future.”¹ By their claim that the future is theirs to know and the outsiders’ to find out, Native American prophets offer their tribesmen at least one secret weapon for staying one step ahead of the historical events caused by their interaction with Europeans. Folklorist Jarold Ramsey has used the term *retroactive prophecy* to highlight “one of the numerous set of native texts, some mythological and others historical or personal, in which an event or deed in pre-Contact times is dramatized as being prophetic of some consequence of the coming of whites.” (Ramsey 1983: 152). He also argues that such texts should be referred to as retroactive because, “without denying the possibility of authentic prophecy (by which most Indian groups set great store), I think that these texts poignantly suggest that during the Contact era, Western Indians tried to assert the traditional continuity of their disrupted and disordered lives by retroactively fixing upon or inventing prophecies, set in past times, of present calamities” (*ibid.*: 153).

Prophecy is one of the ways in which Native American traditions deal with past and future time and they prefigure rituals in which mythical enterprises about to begin are safeguarded by symbolic tribal manipulation. Another way of *turning time around* was by claiming precognition of the unfamiliar. Historians often refer to the U.S. government hunting down of raiding Navajo clans in 1863, hoping to round up the entire tribe in a southeastern New Mexico camp, when a party of refugees hustled into the northern reaches of their territory. Thus, they ventured for the first time beyond their sacred Head of Earth Woman mountain and discovered a remarkable hideaway. Wandering up a narrow canyon, they found springs, unusual rock pillars, and finally a natural bridge; but in their eyes, they recognized that the Holy People had already discovered the area for them: the pillars represented familiar deities, each spring had its spirit inhabitant, the rocky overhang that echoed words back was clearly a sacred person, and that amazing rock arch represented two stone rainbow beings caught in the act of love that produced the watery children which filled the San Juan and Colorado rivers. It was as if this historical passage into a new geography, suddenly animated with culturally familiar images, had been waiting for this particular chance: providing Navajos with a sanctuary from history's overwhelming attack.

But the most interesting prophecies remain those which tell about the coming of whites, identifying that specific period with either the end, at least culturally speaking, or a time of major social and cultural changes. The reader of such texts soon discovers that there is a tradition of assuming prior knowledge of the first sightings of Europeans. In central British Columbia, for example, the interior Salish remember by name the female shaman who awoke from a four-day 'death' to describe the 'people coming across the sea'; in the same out-of-body experience, as if preparing for these eventualities, we also learn that "she was taught what prayers to use for coping with the new arrivals."

The Wishram of the Columbia River remembered an old man dreaming that "he saw strange people, they spoke to him, and showed him everything and he heard something like three or four Indian songs. In the morning he spoke to all the people. And then everybody gathered to hear him – women, men, children, old men – everybody... He told the people what he had seen in his sleep at night. And then they gathered together to hear him; they danced every day and every night. They were made glad because of this story.

He said: 'Soon all sorts of strange things will come. No longer will things be as before; no longer, as will soon happen, shall we use these things of ours. They will bring to us everything strange; they will bring to us something which you just have to point at anything moving way yonder, and it will fall right down and die.' As it turned out, it was a gun of which he spoke. 'There will be brought to us a bucket for boiling purposes; no longer will you use your old-fashioned buckets made of stone.' As it turned out, they really brought to us what he told the people of. 'No longer will you make fire by drilling with sticks as before.' Still more were they glad, they danced with energy. 'Certain small pieces of wood will be brought to us with which you will make a fire.' As it turned out, it was matches whereof he spoke.

Four days and nights they danced. They were not at all hungry, truly they did their best in dancing. Everything they saw – axe, hatchet, knife, stove. ‘Strange people will bring to us such things. White people with moustaches on their faces will come from the east. Do you people be careful!’ Then indeed they would again jump up and down; they did their best strongly”.

According to Jarold Ramsey, the dreamer’s final admonition, ‘Do you people be careful!’ points to the ironic significance built into the tale, in terms of the cultural cost of all these wondrous innovations (‘everything strange’). He stipulates that “it is as if the old man dramatically foresees, in his listeners’ uncritical jubilation over his prophecy, the dangers inherent in such irresistible gifts. To put it more exactly, it is as if the narrator of the text is looking back from a time when such dangers had been amply realized for the Chinookans, and is offering a stern criticism of his people’s recklessness and greed in the form of a prophetic warning” (Ramsey 1983: 155).

Most of the prophecies reflect very clearly the historical circumstances they imaginatively engage. Several Native American tribes reported to early ethnographers that they possessed a myth of primeval human dispersal and reconciliation, wherein the long-dispersed brothers with white skins were expected to eventually return home, to re-construct the harmony of the mythical world. So affected were these tribes by the Euro-Americans’ intrusion in their history that most of them almost desperately tried to provide a myth to explain and counteract an overwhelming reality. As a result, such myths varied in tone, from desperate attempts to accept the new situation to equally desperate attempts to refute it. The Northern Paiute, for example, told a story which accounted for the mythical brotherhood between the Indian and the white man:

“In the beginning of the world there were only four, two girls and two boys. Our forefather and mother were only two, and we are their children. You all know that a great while ago there was a happy family”.

The opening of this text is relevant because, unlike the majority of myths, where abrupt beginnings are based on an already assumed communal cultural knowledge, this one explicitly re-enforces the need for that knowledge. It is as if it wants to reassure the listener of a certain aspect which might have been forgotten. And, in order for the myth to make itself useful for the community, that segment of knowledge should be reasserted. To me, this seems as a weakness within the story’s system of values, as it seems rather uncertain of its own power to convince the audience. We are, indeed, at the end of time, since myths seem to no longer function properly.

“One girl and one boy were dark, and the others were white. For a time they got along without quarreling, but soon they disagreed, and there was trouble. They were cross to one another and fought, and our parents were very much grieved. They prayed that their children might learn better, but it did not do any good; and afterwards the whole household was made so unhappy that the father and mother saw that they must separate their children; and then our father took the dark boy and girl, and the white boy and girl, and asked them, ‘Why are you so cruel to

each other?’ They hung down their heads, and would not speak. They were ashamed. He said to them, ‘Have I not been kind to you all, and given you everything your hearts wish for? You do not have to hunt and kill your own game to live upon. You see, my dear children, I have power to call whatsoever kind of game we want to eat; and I also have the power to separate my dear children if they are not good to each other’. So he separated his children by a word. He said, ‘Depart from each other, you cruel children; go across the mighty ocean, and do not seek each other’s lives’.

In the fragment above we reencounter the motif of the mythical power of language. The departure from the mythical level and the entrance into the historical one occurs through the sheer power of the word. However, I think that this alludes to a different interpretation as well: if mythical separation was achieved through the power of words, then mythical reunification should also occur by means of language, that is, peacefully. A forceful reunion, by means of war, was historically threatening. Thus, the power of language had to be reinstituted; if it functioned the first time, it is expected and implied at the same time that it should function again.

“So the little girl and boy disappeared by that one word, and their parents saw them no more, and they were grieved, although they knew their children were happy. And by and by, the dark children grew into a large nation; and we believe it is the one we belong to, and that the nation that sprang from the white children will some time send someone to meet us and heal all the old trouble”.²

The creator is unmistakably connected to their historical evolution because this could have assured reunion on their own terms. Thus, the historical systems are interestingly reversed, with the Paiutes exemplifying macro-history, directly watched over by and developed according to the will of the creator, while the whites seem to come from a minor history, which seeks reunion with its former cradle.

One could argue that the core meaning of this story is rather political than mythical. It states an open-door policy that could provide historical survival. However, there is evidence that this approach did not function, because most of the Paiutes doubted the chief’s interpretation of the prophecy in the light of the whites’ behavior. This is the best example of a society’s historical end: when the members of that society no longer believe in the proper functioning of their communal values. Myth, which once gave identity, now divides. Instead of protecting the society against history, it now historically threatens by disrupting cultural values.

The Chinook told a story with more subtle meanings, interpreting historical realities by means of imagination. The narrative is developed around a European shipwreck on the shores of the Chinookan country:

“The son of an old woman had died. She wailed for him for a whole year and then she stopped. Now one day she went to the seaside. There she used to stay, and she returned. She returned walking along the beach. She nearly reached Clatsop; now she saw something. She thought it was a whale.

When she came near to it she saw two spruce trees standing upright on it. She thought, “Behold! It is not a whale. It is a monster!”

The woman has two attempts at culturally defining what she sees: first, she tries the more culturally familiar approach, believing it is a whale. Then, she tries another cultural identification, but with negative connotations. When realizing that what she sees is neither whale, nor monster, she understands that she is facing the unfamiliar, and refers to it as *the thing*.

"She reached the thing that lay there. Now she saw that its outer side was all covered with copper. Ropes were tied to those spruce trees, and it was full of iron. Then a bear came out of it. He stood on the thing that lay there".

This is her last attempt at a successful cultural identification. When she notices that the bear has human features, she finally finds the answer in the collective memory of her tribe. The thing becomes culturally-identifiable by means of mythical knowledge. Once more, the present, or the history, appears as an acting out of a mythically-structured pattern.

"He looked just like a bear, but his face was that of a human being. Then she went home. She thought of her son, and cried, saying, "Oh, my son is dead and the thing about which we have heard in tales is on the shore."

In the end, *myth becomes fact*. The collective knowledge proves true: that which was mythically-bound to happen now becomes active history.

In his study "*In Vain I Tried to Tell You*": *Essays in Native American Ethnopoetics*, Dell Hymes retranslated a Chinook myth (Hymes 1981: 323) that is relevant to my analysis. Called *The Sun's Myth*, it tells the story of how a chief becomes obsessed with the Sun³ and leaves his family to visit Sun's house. When he arrives there, he finds all sorts of valuable native weapons and ornaments, but what captures his attention is a *shining thing* that Sun hangs on his wall each night. The Sun reluctantly gives him the *shining thing* to take home, warning him about its powers. He goes home and realizes that, whenever he approaches one of his people's dwellings, the *shining thing* comes to life and kills everybody. He cannot get rid of it and his own town and family are destroyed. Finally, the old woman (the Sun) comes, denounces him (*It is you who chose.*), and takes back the thing. He remains alone in a desolate land.

According to Hymes, this myth is an example of contact-era mythopoetic invention (Hymes 1981: 326). It functions as a symbolical rendering, in traditional style, of a historical reality among Indian tribes in the nineteenth century: the fascination for the *shining things* of Euro-American material culture. From this perspective, the chief appears as an outsider in his own community because he goes beyond the geographical and cultural limits of his country to visit Sun's house and comes back with the terrifying trophy. The perspective is striking because it inserts the end of history within the common destiny of the tribe. Extermination is not caused by an outsider coming from another nation, but by an insider who acts, on his own, outside the logical order of things.

Thus, the end occurs within the traditional order of the native world, whose moral validity is reasserted through the old woman's words: *It is you who chose*. Unlike the previous myth, which questioned traditional values and almost proved them wrong, this one reiterates their proper functioning, even if this triggers

the end. Traditional order ends, but it occurs from within, while seeming to have been foretold. This way, the end becomes intelligible and continuous with the past. As the Danish existentialist philosopher Kierkegaard once concluded, “though life must be lived forward, it can only be understood backwards.”⁴

Material culture appears prominently in these prophecies. The white man’s wares held endless fascination because of what they implied about the inner powers he possessed; predicting their possessions ahead of time was one way for Indians to assimilate them. New England tribes passed on their foretelling of water that burned your throat and made you feel like you were flying, of pots that didn’t smash into shards when dropped. Even horses were drawn into these prophetic dreams or visions: Plains tribes stories describe their appearance as a gift from the supernaturals to a member of the tribe who was in quest of a vision.

The Crow Indians adopted a different strategy: in order to assert cultural autonomy over the previously unknown, they took the name for ‘elk’ (*iichiile*) and gave it to horses. Then they renamed the wild animal they knew well and hunted, using a suffix for ‘real’ or ‘prototypical’ (= *kaashe*); as a result, the ‘elk’ was now called ‘real elk’ (*iichiilkaashe*). According to Peter Nabokov, “through this mechanism of what one might call of ‘retroactive nomenclature,’ the suffix meaning ‘real’ or ‘authentic’ could impose the dignity of age and priority upon their own world, with everything innovative considered almost a subspecies or a second-best” (Nabokov 2002: 227).

In other prophecies, natural disasters precede cultural ones. In the Pacific Northwest, for example, volcanic activity in the Cascade Mountains in the late eighteenth century alerted a Spokane prophet to ‘a different kind of men...who will bring with them a book and will teach you everything, and after that the world will fall to pieces.’⁵ A similar cultural disaster is present in a more recent Zuni prophecy: “drinkers of dark liquids will come upon the land, speaking nonsense and filth...Population will increase until the land can hold no more; the tribes of men will mix...then our possessions will turn into beasts and devour us whole.” According to Ramsey, “the myths of such native groups, it is clear, had always served to uphold the people’s world view *as a continuum*, by accommodating real and imagined changes in their world” and therefore are “formally consistent with their mythological view of what we call history” (Ramsey 1983: 159).

All prophecies discussed so far are linked by the belief that a cultural, and not natural, disaster will cause the end of the world. There are, however, other types of prophecy, the so-called ‘*post-history visions*’, which peer into the distance, to the very *end of time*. They represent a trademark of the authority over history assumed by many Native American revitalization prophets. In the mid-1880s, a Wanapum prophet warned that “when the power above is ready, he will drive away all the people except the people who have obeyed his laws...All the dead men will come to life again; their spirits will come to their bodies again. We must wait here, in the homes of our fathers, and be ready to meet them in the bosom of our mother.”⁶

Myth’s ‘final’ attempt at regaining its control over history was recorded as late as the 1960s from a White River Sioux woman, who told the following end-

of-the-world myth. Its beginning betrays the cultural incoherence which characterizes twentieth century endeavors to combine old with new:

“Somewhere at a place where the prairie and the Maka Sicha, the Badlands, meet, there is a hidden cave. Not for long, long time has anyone been able to find it. Even now, with so many highways, cars, and tourists, no one has discovered this cave”.

The story compares between the two systems of knowledge, traditional and Western, stating the cultural supremacy of the former. Thus, it implies that in spite of such impressive historical progress, the power of myth could not be totally annihilated.

The story continues with a setting in which the cave embodies the ultimate mythical space. Moreover, it deals with an issue rarely found in Native American literatures, that of immortality.

“In it lives a woman so old that her face looks like a shriveled-up walnut. She is dressed in rawhide, the way people used to do before the white man came. She has been sitting there for a thousand years or more, working on a blanket strip for her buffalo robe. She is making the strip out of dyed porcupine quills, the way our ancestors did before white traders brought glass beads to this turtle continent”.⁷

The contrastive comparison of values belonging to the two cultural systems continues, probably in order to underline that the new ones did not completely replace the old ones. The fact that the woman has been sitting there for over a thousand years provides complete historical control by stressing upon the existence of the old woman before the coming of the white man.

“Resting beside her, licking his paws, watching her all the time is Shunka Sapa, a huge black dog. His eyes never wander from the old woman, whose teeth are worn flat, worn down to the little stumps, she has used them to flatten so many porcupine quills.

A few steps from where the old woman sits working on her blanket strip, a huge fire is kept going. She lit this fire a thousand years ago and has kept it alive ever since. Over the fire hangs a big earthen pot, the kind some Indian peoples used to make before the white man came with his kettles of iron. Inside the big pot, wojapi is boiling and bubbling. Wojapi is berry soup, good and sweet and red. The soup has been boiling in the pot for a long time, ever since the fire was lit.

Every now and then the woman gets up to stir the wojapi in the huge earthen pot. She is so old and feeble that it takes her a while to get up and hobble over to the fire. The moment her back is turned, the huge black dog starts pulling the porcupine quills out of her blanket strip. That is why she never makes any progress, and her quillwork remains forever unfinished. The Sioux people used to say that if the old woman ever finishes her blanket strip, then at the very moment that she threads the last porcupine quill to complete the design, the world will come to an end”.

This story is not relevant necessarily because of its vision of the end, but because of the setting in which that vision is placed. The little, mysterious cave, lost in the middle of American civilization, appears as a metaphorical Indian reservation: a spot on the American map where old traditions are still kept alive, the

only cultural space where things continue to happen according to old customs. From this perspective, the fact that the end of the earth will occur according to Indian 'laws' seems an attempt to culturally impose at least a view of the end, since the previous attempt to culturally survive had disastrously failed.

Another story which best illustrates the Native Americans' utopian perspective upon the cultural rebirth of time is *When the Buffalo Go* and it was told by the Kiowas:

"Everything the Kiowa had came from the buffalo. Their tipis were made of buffalo hides; so were their clothes and moccasins. They ate buffalo meat. Their containers were made of hide, bladders, or stomachs. The buffalo were the life of the Kiowa.

Most of all, the buffalo was part of the Kiowa religion. A white buffalo calf must be sacrificed in the sun dance. The priests used parts of the buffalo to make their prayers when they healed people or when they sang to the powers above.

So when the white man wanted to build railroads, or when they wanted to form and raise cattle, the buffalo still protected the Kiowas. They tore up the railroad tracks and the gardens. They chased the cattle off the ranges. The buffalo loved their people as much as the Kiowas loved them.

There was war between the buffalo and the white man. The white men built forts in the Kiowa country, and the woolly-headed buffalo soldiers shot the buffalo as fast as they could, but the buffalo kept coming on, coming on, even into the post cemetery at Fort Still. Soldiers were not enough to hold them back.

Then the white men hired hunters to do nothing but kill the buffalo. Up and down the plains those men ranged, shooting sometimes as many as a hundred buffalo a day. Behind them came the skinners with their wagons. They piled the hides and bones into the wagons until they were full, and then took their loads to the new railroad stations that were being built, to be shipped east to the market. Sometimes there would be a pile of bones as high as a man, stretching a mile along the railroad track.

The buffalo saw that their day was over. They could protect their people no longer. Sadly, the last remnant of the great herd gathered in council, and decided what they would do.

The Kiowas were camped on the north side of Mount Scott, those of them who were still free to camp. One young woman got up very early in the morning. The dawn must was still rising from Medicine Creek, and as she looked across the water, peering through the haze, she saw the last buffalo herd appear like a spirit dream.

Straight into Mount Scott the leader of the herd walked. Behind him came the cows and calves, and the few young males who had survived. As the woman watched, the face of the mountain opened.

Inside Mount Scott the world was green and fresh, as it had been when she was a small girl. The rivers ran clear, not red. The wild plums were in blossom, chasing the redbuds up inside the slopes. Into this world of beauty the buffalo walked, never to be seen again."⁸

At a first reading, the story above might appear to lack the canonized elements of a generally accepted mythical text, mainly because of its concrete historical references. However, I consider this text one of the most complex definitions of ‘ending time’ according to the Native Americans and, at the same time, a perfect example of how traditional stories changed their content when confronted with the overwhelming historical process.

To most Native American cultures, the idea of an ‘ending time’ was often something radically different from that of the end of history, in its modern acceptance. The very concept of history was very vague and poorly defined. These cultures never manifested a keen interest in the historical dimension of time. They did not believe in the linear progress of time but rather in its eternal return to the initial state, that is, to the moment of creation (and, ultimately, to myth). That is why, whenever the dimension of time referred to as ‘year’ came to an end most tribes would say that ‘the world’ came to an end; they did not have different terms for these two concepts (*year* and *world*) simply because they were synonyms.

This idea of the year’s eternal return explains why many tribes celebrated world renewal ceremonies. These were annual rituals for maintaining order and harmony in the world; at the same time, they celebrated the creation of the cosmos and the beginning of time. Through ritual and ceremony, people returned to their origins, seeking to recapture the purity and power of the newly created world. And this is what Native American *history* looked like: a series of ritualistic events held on a regular basis. Once the last event was held, both *time* and *history* returned to their origin only to engage on the same road once again.

Native Americans had not been really preoccupied with the idea of ‘ending time’ until the coming of Europeans. Faced with the possibility of historical annihilation, they sought salvation in traditional stories, which were adjusted to the new realities. Such a story is the one I used in the opening of this paper. *The Buffalo Go* is a typical example of myth-history, that is, a kind of hybrid story which combines some mythical knowledge (in this case, the special relationship existing between the Kiowa and the buffalo) and concrete historical data (the extermination of the buffalo by white conquerors which led to the extermination of a traditional way of life – the one described in the mythical side of the story), in order to create a vision of the end. In my opinion, the story’s last paragraph clearly illustrates this strange mixture of myth and history: “Inside Mount Scott the world was green and fresh, as it had been when she was a small girl. The rivers ran clear, not red. The wild plums were in blossom, chasing the redbuds up inside the slopes. Into this world of beauty the buffalo walked, never to be seen again” – the storyteller combines the idea of the end (in its historical understanding) with that of the utopian return to a primordial state, that is, to mythical time. In fact, the storyteller and, through him, the whole tribe, tries to avoid the danger of historical disappearance by escaping to the mythical realm – that body of traditional knowledge where history and its destructive ways are annihilated. Therefore, the storyteller combines the acknowledged power of myth with the uncontrollable, yet assumed, dimension of history in order to find a way out of an overwhelming

reality. It is interesting to notice that he does not attempt to tame history, but rather run away from it, seeking shelter within the mythical dimension. The historical process is wrapped in mythical knowledge in order to be annihilated.

The dilemma caused by the historical intrusion in a life's tribe is underlined by yet another aspect in this story. In my opinion, *The Buffalo Go* is a creation myth turned upside down. According to the Kiowa, the first buffalo herd appeared from inside Mountain Scott and it came with a purpose: to establish a close relationship with the tribe and help it survive. In fact, it did more than that – it practically defined a culture. Now, when that particular definition began to lose sense, the members of the tribe turned the myth upside down in an attempt to save the buffalo which, hopefully, would come out again and save the tribe. What we have here in fact is an *allegory of the ritual year*, a *tradition acted out under the guise of myth*: the story is an embodiment of the 'world renewal' tradition – everything goes back to its origins, hoping it would come again endowed with the power and freshness of a new beginning.

To conclude with, the transformation of traditional stories into utopian prophecies proves the fact that Native American concepts of time, history and myth, were not static. The ability of each community to make use of their dynamics within asserted cultural limits eliminated the possibility of experiencing the uncanny among your own people. Even the ultimate representation of the historically and culturally unfamiliar among North American tribes – the coming of the white man, was immediately questioned and followed by tribal efforts to settle it within the limits of known and familiar history, by means of utopian stories. For a long period of time, myth and history worked together and pushed their interconnection and elasticity to the limit, in an attempt to historically control and culturally assume the sudden arrival of colonists.

¹ Percy S. Cohen, *Theories of Myth*, quoted by Peter Nabokov, *A Forest of Time. American Indian Ways of History*, p.223.

² Source: Jarold Ramsey, *Coyote Was Going There: Indian Literature of the Oregon Country*, Seattle: University of Washington Press, 1999, p.133.

³ In Chinook mythology, Sun was a woman.

⁴ Soren Kierkegaard, quoted by Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 187.

⁵ We notice, once again, that end-time is rather related to *cultural disaster* which triggers the end of the world.

⁶ Quoted in Colin F. Taylor, *Native American Myths and Legends*, New York: Smithmark Publishers, 1994, p. 97.

⁷ Most Native American tribes referred to the North American continent as a *turtle*.

⁸ Source: Richard Erdoes and Alfonso Ortiz, *American Indian Myths and Legends*, New York: Pantheon, 1984, p. 67.

REFERENCES:

- Calloway, Colin, G. 1996. *Our Hearts Fell to the Ground. Plains Indian Views of How the West Was Lost*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Erdoes, Richard and Alfonso Ortiz (eds.). 1984. *American Indian Myths and Legends*. New York: Pantheon.
- Hymes, Dell. 1981. *"In Vain I Tried to Tell You": Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nabokov, Peter. 2002. *A Forest of Time. American Indian Ways of History*. New York: Cambridge University Press.
- Ramsey, Jarold. 1983. *Reading the Fire: Essays in the Traditional Literatures of the Far West*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Taylor, Colin F. 1994. *Native American Myths and Legends*. New York: Smithmark Publishers.
- Von Hendy, Andrew. 2002. *The Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University Press.

II. EXEGEZĂ

IDENTITÉ ET MÉMOIRE DANS *LES NUITS DE STRASBOURG* D'ASSIA DJEBAR

Briana BELCIUG,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
briana.belciug@gmail.com

Abstract: Assia Djébar's literary work is a permanent mixture of individual and collective memory and identity. The novel *Les Nuits de Strasbourg* presents us a continuous battle of the Muslim woman with the consequences of the Independence War. This study proposes to analyze the problem of the identity quest in Assia Djébar's novel *Les Nuits de Strasbourg* and the case of Thelja, the main character of the novel. Thelja is an Algerian young woman who has chosen to live in Paris and in Strasbourg, far away from her son and her husband and close to her French lover.

Key-words: identity, identity quest, individual memory, collective memory, origins

Dans la littérature, tout comme dans la philosophie, on parle d'identité depuis des siècles, mais la notion d'*identité personnelle* est relativement récente; elle se construit dans le cadre de la philosophie des années 1750. C'est le moment où l'identité est perçue sous la forme d'un syntagme qui permet à l'individu d'être reconnu comme sujet qui pense et qui parle. L'identité cherche toujours une forme d'altérité, c'est-à-dire une acceptation des différences des autres ou de l'*autrui*, par le truchement des relations sociales. Dans ce sens, José Carlos Gomez da Silva observe: «C'est toujours l'*autre* qui, par le biais des différences qu'il exhibe par rapport à moi, me permet de me faire une image de moi-même. C'est lui, en outre, le témoin indispensable, invariablement convié, de mes actes, de mon rôle, de mon statut et de mon existence»¹.

Chaque individu a ses signes distinctifs, mais il fait partie aussi d'un groupe où il se distingue par ses particularités, par son individualisme, en même temps qu'il présente des similitudes face aux autres membres du groupe. Une personne se différencie des autres par le nom ou l'aspect physique, mais il s'identifie à un groupe par la culture, la religion ou l'éducation. Comme nous allons le démontrer dans notre étude, il y a toujours une liaison entre *identité individuelle* et *identité collective*, les deux se complétant pour définir l'unicité de l'homme, mais aussi son universalité.

Lucienne Martini analyse le cas de la fusion entre l'identité individuelle et celle collective, tout en précisant: «Qu'il s'agisse d'une société, d'un groupe ou

d'un individu, la définition de leur identité fait toujours appel à un ensemble d'éléments pris dans les catégories suivantes: référents matériels et physiques, référents historiques, référents psychoculturels, référents psychosociaux. C'est à partir d'éléments de cet ensemble que l'individu définit son identité propre et celle de son groupe d'appartenance: origine et passé c'est-à-dire naissance, nom, histoire personnelle et collective»².

Le roman djebarien, *Les Nuits de Strasbourg*, nous présente un monde romanesque très varié où les personnages ont de fortes personnalités, des destins individuels, mais ils sont tous des représentants de l'identité d'un peuple, d'une culture devenant ainsi dépositaires d'une mémoire collective. L'archétype du héros djebariens dans le roman ci-mentionné est celui de l'exilé, de l'individu en quête de son propre rôle dans la vie et de son identité, par rapport à l'Autre.

Ce roman nous propose une ville frontière, une «cité de toutes les mémoires» qui prend la forme d'un lien qui attire et unit des personnages exilés, émigrés. Strasbourg, Oran ou Alger sont associés par Assia Djebar aux champs d'une bataille où se donne une lutte continue entre mémoire et oubli, mais aussi à un carrefour où les personnages explorent leurs relations différenciables d'un passé traumatique qui a ses racines dans la cité, dans les traditions, dans la culture.

Strasbourg est une «ville de passages»³, une ville «autrefois vidée»⁴ comme le déclare l'auteure-même, mais, elle devient dans l'œuvre djebarienne «une ville chargée de signes et de significations qui gagnent de l'importance sur l'arrière-fond de cette époque du vide et de la négation du sens.»⁵ La trame du roman est située cinquante ans après l'exode humain du 15 juin 1940, quand le maire de Strasbourg et le commandant en chef ont reçu l'ordre de vider la ville et de la quitter eux-mêmes, à cause de l'imminente occupation allemande.

L'un des sujets ardents du roman est celui de l'entre-deux⁶, du double, la double appartenance⁷, la double absence⁸. Où aurait pu Assia Djebar situer l'action d'un roman qui pose le problème d'un tangage continu de l'entre-deux sinon à Strasbourg, ville d'Alsace, donc de l'entre-deux, comme le suggère W. Asholt dans une étude récente: «Strasbourg, dans le roman auquel la ville donne le titre, est "third space", et la narratrice parle plusieurs fois de l'ancienne "ville libre", une ville de l'entre-deux. C'est un lieu à la fois périphérique et central, un lieu de rencontres et de confrontations. Rencontres de type presque surréaliste, rencontres et rapprochements précaires et difficiles, confrontations de cultures différentes et surtout confrontations avec le passé»⁹.

Cet aspect qui vise la ville s'applique dans le cas des personnages du roman aussi, car même s'ils se sentent libres après de longues batailles avec le passé, il leur est impossible de renoncer à ce passé-là et ils resteront fixés dans l'entre-deux tout le temps. Thelja ou Ève, qui ont les racines bien figées dans la tradition arabe et une vie dans le pays de *l'Etranger* ne peuvent pas brûler tout un passé, car, au-delà de leur identité personnelle, il y a aussi une identité collective à laquelle elles appartiennent. Dans une lettre envoyée à Thelja, Ève raconte des moments d'enfance: «Je me suis mise à revoir chaque nuit Tébessa, les ruelles autour du vieux marché, les escaliers près de l'arc de Caracalla. Souviens-toi, nous

aimions tant, fillettes, nous asseoir parmi les mendiants et les marchandes d'herbes, des Bédouines qui secouaient la tête rehaussée des franges multicolores de leurs coiffes et qui dévisageaient insolemment les dames européennes ou les quelques touristes qui défilaient...»¹⁰.

La grande question du roman est celle de la multitude des personnages, mais aussi des multiples identités dans le même personnage. Comme nous l'avons déjà mentionné, le destin des personnages du roman *Les Nuits de Strasbourg* se trouve sous le signe du double: double-culture, double-religion, double-histoire, double-langue. C'est une quête continue de sa propre unicité, de sa propre identité.

Le problème de la quête identitaire est plus obsédant dans les cas des personnages féminins, Thelja – jeune femme d'origine berbère, mais choisissant de passer sa vie à Paris et à Strasbourg, loin de son époux et de son petit fils et près de son amant français, aux parents d'origine allemande et Ève, Juive berbère de langue française qui accepte la proposition de mariage d'un Allemand chrétien.

Si nous faisons référence à la terminologie freudienne, nous observons que cette quête est comprise, ou mieux, elle prend fin au moment où les trois éléments qui forment la psyché humaine sont en relation de concordance et d'acceptation. Il s'agit du *ça*, du *moi* et du *surmoi*. Le *ça* comprend tout ce que l'homme apporte avec lui au moment de sa naissance, les traits définitoires qui le décrivent comme individu appartenant à un groupe. Le *moi* a le rôle d'intermédiaire entre le *ça* et le monde extérieur et représente l'unicité de l'homme, ses sentiments, ses pensées et ses actions. Les deux éléments subissent, dans l'évolution de l'homme, une influence parentale, mais aussi une influence des traditions, de la famille, de la société ou de leur race. Cette influence est un prolongement du *moi* et porte le nom de *surmoi*. Nous parlons d'un intérieur sous l'influence de l'extérieur et d'une liaison entre conscience (*surmoi*), inconscience (*ça*) et le monde extérieur (*moi*). Voilà comment le fondateur de la psychanalyse présente la relation de ces trois instances: «... en dépit de leur différence foncière, le *ça* et le *surmoi* ont en commun, tout deux, en effet, représentant le rôle du passé, le *ça*, celui de l'hérité, le *surmoi*, celui de la tradition, tandis que le *moi*, lui, est surtout déterminé par ce qu'il a lui-même vécu, c'est-à-dire par l'accidentel et l'actuel»¹¹.

En revenant aux personnages djebariens du roman *Les Nuits de Strasbourg*, nous pouvons remarquer la quête d'une harmonie entre leur intérieur, les relations avec la famille, les traditions culturelles et religieuses et la société qui changent plus rapidement et dont le *moi* se trouve dans un tangage continu entre le *ça* et le *surmoi*. Nous allons démontrer que ce tangage trouve son équilibre quand les trois éléments se trouvent dans un rapport de complémentarité et d'acceptation.

Jeune femme algérienne, Thelja est une écrivaine de succès qui part pour l'Europe en vue d'accomplir son destin professionnel tout en laissant dans son pays natal son passé, sa famille, son époux, Halim et son fils, Tawfiq. À Paris, elle fait la connaissance d'un Français veuf et un peu plus âgé qu'elle. Ils ont une relation amoureuse et, quelques années plus tard ils se rencontrent à Strasbourg où ils passent ensemble neuf nuits d'amour.

Le chiffre neuf est plein de significations et nous pensons que le choix d'Assia Djebar n'est pas aléatoire. Tout le roman est sous le signe des mythes et des symboles dont nous allons analyser une partie. Même s'il représente la fin des chiffres, le chiffre neuf signifie en effet le commencement, la germination. Germination, car il ressemble à un fœtus et commencement, car tout germe est un début. On dit que le commencement naît de la fin et le chiffre neuf en est l'exemple. Effectivement, la fin est toujours le début d'un autre cycle. Oui, être «neuf», c'est repartir à zéro pour une nouvelle énumération de valeurs et ces valeurs ne peuvent être que celles du cœur, comme le démontre le *Dictionnaire des symboles*: «Neuf, étant le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est-à-dire une transposition sur un nouveau plan. On retrouverait ici l'idée de nouvelle naissance et de germination, en même temps que celle de mort. [...] Dernier des nombres de l'univers manifesté, il ouvre la phase des transmutations. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle»¹².

Thelja passe donc neuf nuits avec son amant, tout en essayant de se retrouver elle-même, de renaître et de recommencer sa vie dès le début, comme une autre vie, meilleure et pure. Tout comme «l'altérité n'a de sens qu'en regard de l'identité»¹³, la pureté est en étroite liaison avec l'impureté.

Thelja signifie Neige en arabe, son nom ayant une signification profonde de chance de guérir. Tout comme au printemps la nature reprend vie, après la purification par la neige de l'hiver, le personnage djebarien purifie les stigmates du passé.

«— Thelja, insiste-t-il, je voudrais te dire "ma Thelja". Comment te le répéter sans en savoir la signification première?

— Tu le sais, commence-t-elle, je suis née dans une oasis aux portes du désert. (Thelja s'arrête, va pour rappeler une superstition, celle de ces accouchées d'autrefois qui cachaient sept jours et sept nuits durant le prénom de leur nouveau-né, par crainte du "mauvais œil". Mais finit par avouer.) "Thelja", mon chérie, signifie Neige!... Je n'y peux rien, je suis une femme née dans une oasis et prénommée Neige»¹⁴.

Mais la neige nous porte aussi sur la signification du blanc, qui a deux sens dans la religion musulmane. Il s'agit d'abord du blanc de la mort, mais aussi du blanc du retour, de l'aube. Ces deux significations unissent dans le même sens du passage. C'est un passage de la vie vers la mort et de la mort vers une autre vie. «Dans toute pensée symbolique, la mort précède la vie, toute naissance étant une renaissance»¹⁵, affirment Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, donc la mort peut signifier en effet, un autre retour. C'est le cas de Thelja, «la neige qui brûle», qui disparaît à la fin du roman, tout en partant vers une autre vie ou peut-être vers la mort, une autre renaissance.

Dès le début, Thelja admet l'idée d'une quête, de quelque chose dont elle ne connaît ni l'origine, ni l'avenir. Quand elle a quitté sa famille, le sentiment qui l'a envahie a été celui de la mort, d'une fin et son exil volontaire peut signifier la mort d'une Thelja et la renaissance d'une autre Thelja. La jeune femme qui se sent

comme «jaillie d'une tombe» quand elle quitte sa famille, ne connaît pas la réponse à la question de son amant: «Pourquoi recherchez-vous les rues dépeuplées?»¹⁶

Elle explique: «Je ne saurais répondre; je tenterais de comprendre devant vous ce que je quête confusément. Et la vérité qui, en moi, se dérobe surgira quand je vous ferai face. [...] M'interrogeant, tout en marchant dans la fraîcheur de la première brume, je découvre que, plus je me sens ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus je reconnais l'élan violent qui m'a saisie, il y a plus d'an: quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche, oui, partir d'un coup à trente ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe!... D'une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même!»¹⁷.

Thelja vient à Strasbourg pour deux raisons: rencontrer son amie d'enfance, Ève, mais aussi passer neuf nuits d'amour avec son amant français, François. Le nom de l'amant est dévoilé très tard au lecteur, après une centaine de pages, jusqu'alors Thelja l'appelant «l'étranger», tout comme les femmes algériennes d'avant l'Indépendance nommaient les hommes, leurs époux ou les colonisateurs, les Français.

Les jours passés par Thelja à Strasbourg sont dédiés aux rencontres avec sa meilleure amie, Ève et aux découvertes des monuments de la ville et de l'histoire de Strasbourg. Les nuits sont dédiées à la découverte du corps et de l'esprit de l'amant français. Le corps est vu par l'écrivaine maghrébine comme une quatrième langue, après le français, l'arabe et la langue berbère. Plus que les paroles, les corps des amoureux s'entrelacent dans des dialogues qui unissent les langues de leurs peuples et de leurs pays. Après une nuit d'amour, Thelja se pose la question: «Où se tapit la langue, dans tout cela?» et la réponse est un mélange entre le sentiment physique, tactile de l'amant et le sentiment d'appartenance à un pays et à une langue différents: «Eh bien, elle se ferme, la langue!... Surtout, surtout (Thelja se remémore leur plaisir immédiat, ainsi que celui du début de la nuit), surtout comme j'aime le jus de la langue de cet homme-le français donc?-et sa saveur, sa limpide fluidité, sa ruche secrète, son hydromel (mon hydromel arabe aussi que je ne peux encore lui livrer), ainsi ces nourritures sonores, je les tirerai à moi, je les mâcherai, je les triturerai, je les déglutirai, je deviendrai animal femelle, mais ruminant pour les enfermer en moi après les avoir bues de ses lèvres, pour les emporter liquéfiées dans mon corps, loin, loin de cette ville...»¹⁸.

Paradoxalement, nous ne pouvons pas parler d'identité sans mentionner sa relation étroite avec le principe d'altérité; en effet, il est très important de renoncer à avoir un rapport exclusif avec nous-mêmes, car c'est l'Autre qui, par l'intermédiaire de ses différences nous permet de créer une image propre à nous. À ce sujet, le chercheur en psychologie, José Carlos da Silva déclare: «Lorsque je cherche à affirmer mon identité par rapport à autrui, il faut non seulement que je forge une différence mais aussi que cette différence devienne signe, élément distinctif d'un système de communication. Le corps humain se prête aisément à ce jeu. Signe des signes, il ne vaut que par rapport à d'autres corps humains»¹⁹.

Le langage du corps exprime par son silence plus que les mots d'amour des deux amants. Les nuits de Thelja et de François sont sous le signe de deux processus:

celui du silence et celui du discours intérieur de Thelja, en particulier. Les regards et les caresses suppriment les mots et rendent leur présence presque inutile.

Francis Berthelot, dans son ouvrage *Parole et dialogue dans le roman*, parle du dialogue comme processus de narration et il identifie quelques aspects comme: le bavardage, le potin, le mensonge, l'enjeu, le discours intérieur ou le silence. L'auteur remarque le fait que: «Dans un dialogue, le silence, interface de la parole et de la pensée, mérite d'autant plus notre attention qu'il est souligné par l'auteur et véhicule des émotions qui, pour une raison ou pour une autre, ne s'exprime pas par des mots»²⁰.

Le pouvoir du silence est très bien surpris dans les pages du roman *Les nuits de Strasbourg* et les personnages comme Thelja ou François renoncent aux mots et choisissent le silence pour «parler» leur amour: «Elle a ri; puis la chambre s'est emplie d'un silence liquide. [...] Elle ferme les yeux, se concentre intensément: plus tard, elle pensera à cet instant de la première nuit; elle aime tant "regarder avec le bout de ses doigts"...»²¹.

Dans son ouvrage *Assia Djebar. Histoires et fantaisies*, Beïda Chikhi analyse la relation langage – corps dans le roman djebarien: «Dans le plaisir, la langue du corps n'est plus qu'un organe avide de sensations et de frissons. La langue se clôt sur sa réalité physiologique, sur une mémoire ancienne, aquatique, gorgée d'hydromel, celle d'avant les tabous. Néanmoins, la langue-parole veille et se prépare pour la ressouvenance des instants de plaisir»²².

Les neuf nuits représentent pour Thelja une double quête: celle du corps de l'amant et celle de son propre corps, de sa quiétude intérieure, de son propre identité. Pleines de sensualité et de sexualité les nuits d'amour des deux amants renvoient à des significations plus profondes que le désir charnel: «Les mots. Les mots s'élèvent dans l'espace du noir de la chambre. [...] Soudain un seul vocable tendre, de velours, en deux temps; le même, répété, modulé. Un mot arabe qui va, qui vient. Le plaisir dans lequel elle ne veut pas se noyer fait vibrer ce mot-appel, ce mot-oiseau qui frémit, qui s'ébroue, exhale et retient pourtant le désir affolé de l'amante: "ta... inta". Comme un rythme d'horloge qui peu à peu s'affole. Le mot d'amour, plein à craquer, se coagule dans la bouche de Thelja. L'emplit. S'élance, tournoie au-dessus de leurs visages, revient en vrille et s'épuise, se ratatine...»²³.

Dans ce cas particulier, d'un couple composé par une Algérienne et un Français, nous pensons nécessairement aux relations entre le colonisé et le colonisateur, du statut de la langue arabe et de la langue française. La neuvième nuit, François propose à son amante une union pas seulement de leurs corps, mais aussi de leurs pays, en utilisant le terme «Alsagérie»; Thelja – l'Algérienne et François – le Français d'Alsace: «Il y a donc un couple dans "Alsagérie", un couple heureux, un couple faisant l'amour. Comme nous, à présent, dans cette pénombre, devant la fenêtre ouverte...»²⁴.

Thelja quitte son amant après les neuf nuits; elle quitte la ville de Strasbourg pour continuer sa vie, pour en recommencer une autre. Personne ne sait exactement où et quand elle part. François l'attend pendant des heures entières dans un parc, Ève pleure et l'appelle parmi des larmes amères: «Neige, ô neige qui

poudroie en chacun de nous, tu m'aurais laissée, tu cours devant, tu te précipites, mais où ...»²⁵

La réponse peut être trouvée dans le commentaire de Beïda Chikhi qui déclare à propos des actions et décisions des personnages djebariens: «Partir loin pour revenir. Prendre de la distance et trouver ailleurs, comme par hasard, une part de son destin.»²⁶

Mais le cas de Thelja n'est pas un cas singulier dans la société algérienne des années 90. Assia Djebar nous donne un exemple de jeune femme dont la vie ressemble à beaucoup d'autres Algériennes à un moment de l'histoire qui a bouleversé leurs vies intérieures et leur statut de femmes en quête d'une identité propre. Dans l'*Introduction* de l'ouvrage *Assia Djebar*, Najib Redouane et Yvette Bénayoun Szmidt soulignent: «Cette femme [Thelja] dans la trentaine qui a quitté son foyer, son mari, son enfant et sa ville d'origine pour vivre une aventure, purement amoureuse et sexuelle avec François – un Français non-musulman qui pourrait être son père – constitue une véritable transgression en cette année 1989 où les intégristes sont déjà nombreux sur la scène algérienne»²⁷.

En effet, la fin de la guerre d'Indépendance apporte des incertitudes au peuple algérien et la femme musulmane se trouve face à un dilemme pour choisir son chemin à partir de ce moment-là. Les traditions, la langue et la famille font partie de son être, ce sont les éléments qui la définissent. Le colonisateur l'a fait entrer dans un autre monde, dans un univers qui lui permet de prendre les rênes de sa vie, de lutter pour un avenir où la soumission et la dégradation humaine sont rejetées. Mais pendant les années 90, la femme algérienne doit en plus faire face à ce retour en arrière que prônent les islamistes, apôtres de la soumission totale de la femme par rapport à l'homme, en milieu familial ou social.

Les personnages djebariens du roman *Les Nuits de Strasbourg* sont des individus qui ont suivi le long chemin d'une quête intérieure et qui sont passés par un exil douloureux, pour arriver à comprendre les autres et eux-mêmes.

Il s'agit dans l'œuvre djebarienne d'un tangage continu entre le passé et le présent, entre la vie et la mort, entre espoir et désespoir. À propos de la question délicate de la nostalgie du passé et de la douleur du présent, Béatrice Bonhomme propose la réponse suivante: «La solution réside peut-être dans le rapprochement de deux temps, le passé ne cessant d'interférer avec le moment présent par la grâce de la résurrection mémorielle. La coïncidence entre deux moments, passé et présent, procure un bonheur, un fragment d'être, un éclat d'éternité»²⁸.

Le parcours des exilés djebariens est celui d'une quête intérieure qu'ils parachèveront après de longs exils, des périodes de deuil pour l'âme et l'esprit de l'individu. C'est grâce au retour dans le pays natal, pour les uns, et au retour vers eux-mêmes, pour les autres, que les exilés, les immigrés vont trouver la tranquillité d'un destin nébuleux jusqu'alors.

-
- ¹ José Carlos Gomez da Silva, *L'identité volée*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 31.
- ² Lucienne Martini, *Racines de papier*, Éditions Publisud, Paris, 1997, p. 29.
- ³ Assia Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Paris, 1997, p. 222.
- ⁴ *Ibidem*, p. 350.
- ⁵ Wolfgang Asholt, «Les villes transfrontalières d'Assia Djébar» in *Assia Djébar, Nomade entre les murs* (coord. Mireille Calle Gruber), Maisonneuve et Larose, Paris, 2005, p. 153.
- ⁶ *L'entre-deux*: «La notion renvoie à des formes spatiales, matérielles, architecturales et à la dimension symbolique de la relation entre cultures.», selon Roselyne De Villanova in «Espace de l'entre-deux ou comment la mobilité des immigrés recrée du territoire», *L'Homme et la société*, no. 165-166, 2007, Éditions de l'Harmattan, Paris, p. 79.
- ⁷ «Les parcours migratoires peuvent relier des espaces ou des territoires différents (politique, administratif). Les liaisons constituées par des pratiques d'habitants, font appel à la double appartenance, au biculturalisme, à ce que Michel Oriol nomme "la bi-latéralité des affiliations"», selon Roselyne De Villanova, *éd. cit.*, p. 65.
- ⁸ *Double absence*: syntagme introduit par Sayad Abdelmalek et fait appel à l'expression «ni ici, ni là-bas», selon Roselyne De Villanova, *éd. cit.*, p. 78.
- ⁹ Wolfgang Asholt, *éd. cit.*, p. 152.
- ¹⁰ Assia Djébar, *éd. cit.*, p. 64.
- ¹¹ Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1978, p. 6.
- ¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 2005, p. 665.
- ¹³ Jean François Rey, *Altérités: entre visible et invisible*, Éditions de l'Harmattan, 1998, p. 35.
- ¹⁴ Assia Djébar, *éd. cit.*, p. 58.
- ¹⁵ Jean Chevalier, *éd. cit.*, p. 125.
- ¹⁶ Assia Djébar, *éd. cit.*, p. 50.
- ¹⁷ *Ibidem*, pp. 50-51.
- ¹⁸ *Ibidem*, pp. 227-228.
- ¹⁹ José Carlos da Silva, *éd. cit.*, p. 86.
- ²⁰ Francis Berthlot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 199.
- ²¹ Assia Djébar, *éd. cit.*, p. 56.
- ²² Beïda Chikhi, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, PUPS, Paris, 2007, p. 125.
- ²³ Assia Djébar, *éd. cit.*, pp. 268-270.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 373.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 402.
- ²⁶ Beïda Chikhi, *éd. cit.*, p. 89.
- ²⁷ Najib Redouane, Yvette Bénayoun Szmidt, *Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 60.
- ²⁸ Béatrice Bonhomme, *Mémoire et chemins vers le monde*, Éditions Melis, 2008, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

- Asholt, Wolfgang, «Les villes transfrontalières d'Assia Djébar» in *Assia Djébar, Nomade entre les murs* (coord. Mireille Calle Gruber), Maisonneuve et Larose, Paris, 2005.
- Bonhomme, Béatrice, *Mémoire et chemins vers le monde*, Éditions Melis, 2008.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 2005.
- Chikhi, Beïda, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, PUPS, Paris, 2007.
- De Villanova, Roselyne, «Espace de l'entre-deux ou comment la mobilité des immigrés recrée du territoire», *L'Homme et la société*, no. 165-166, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2007.
- Djébar, Assia, *Les nuits de Strasbourg*, Éditions Actes Sud, Paris, 1997.
- Freud, Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1978.
- Gomez da Silva, José Carlos, *L'identité volée*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.
- Martini, Lucienne, *Racines de papier*, Éditions Publisud, Paris, 1997.
- Redouane, Najib, Szmidt Bénayoun, Yvette, *Assia Djébar*, Éditions de l'Harmattan, 2008.
- Rey, Jean François, *Altérités: entre visible et invisible*, Éditions de l'Harmattan, 1998.

DESPRE IMAGINAR ȘI CULTURĂ ÎN EPOCA GLOBALIZĂRII

Niadi-Corina CERNICA,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
niadi.cernica@gmail.com

Résumé: Dans le présent article l’auteur analyse les modifications apportées par la globalisation dans l’imaginaire de l’identité qui suppose également l’élément complémentaire de l’altérité. L’auteur s’arrête surtout sur les communautés menacées par l’intégration à un nouveau type de culture, globale, où domine la culture occidentale.

Mots-clés: imaginaire, globalisation, culture, identité, altérité

Globalizarea, un termen insuficient definit, dar care se definește și se redefinește pe parcursul propriei ascensiuni, va impune o realitate economică și politică ce va schimba mentalitățile, relațiile culturale și umane, stilul de viață al indivizilor, totul într-un timp care nu va mai avea răbdare pentru acele necesare tatonări și precauții care au permis în istoria de până acum acomodări și adaptări selective, în cadrul unor identități socio-culturale în definitiv omogene și stabile. Globalizarea începe deja să constituie o provocare, și, în concepția multor viziuni, un soi de cal troian, care nu va aduce numai prosperitate economică, numai posibilitatea aplicării unor proiecte la scară internațională (proiecte a căror amploare și importanță necesită o conlucrare internațională), ci, aspect negativ până la detestabil, implantarea stilului de viață european-american pretutindeni, adică oriunde vor ajunge coca-cola și filmele hollywoodiene. De fapt, aceste suspiciuni sunt îndreptățite, în parte, de faptul că, totuși, cea mai competitivă economie, deci și cea mai hegemonică, este cea nord-atlantică. Se poate replica scepticilor, adică posibilităților perdanti ai globalizării (zona africană, asiatică și, posibil, cea sud-americană), că așa-zisul mod de viață european și american este doar un mit, nu numai între țările occidentale, dar și între diversele regiuni ale acestora existând diferențe și specificități ale mentalităților și implicit ale stilului de viață, uneori ajungând la divergențe gestionate doar de o fericită cultură a democrației și toleranței. Dacă, sub acest aspect, cel mai sensibil dintre toate pentru combatanții anti-globalizare, noi suntem văzuți ca un tot unitar, aceasta se datorează în primul rând proliferării unui anumit tip de pelicule cinematografice de calitate scăzută, dar la un preț îndeajuns de mic pentru ca televiziunile și rețelele cinematografice din țările sărace să-și permită să le cumpere cu preponderență. Imaginea occidentalului

ajunge pe toate meridianele globului înaintea occidentalului însuși. Suntem producătorii unei imagini false despre noi înșine, dar, la rândul nostru, consumatorii unor false imagini despre ceilalți. Iată ce constata Franco Cardini, în lucrarea sa „Europa și Islamul. Istoria unei neînțelegeri”, cu privire la un spațiu ideologico-religios dintre cele mai controversate astăzi, cel islamic: „Raporturile sale cu Statele Unite par să-i condiționeze (Europei, n.n.) libertatea și autonomia de acțiune, cât și de judecată față de țări precum Iranul, Irakul și Libia, în timp ce opinia sa publică este încă slab informată și prea puțin sensibilă la numeroasele articulații religioase și culturale ale lumii islamice, în raport cu care schematicile împărțiri în „laici” și „integriști” (ori alte adjective analoage, prea puțin precise) apar cu totul inadecvate. Informația săracă și de o calitate mediocră, pe care numai o insistență practică mass-medială o face să pară, dimpotrivă, abundentă și subtilă, se însoțește cu menținerea ori chiar cu grotesca reînnoire a unor străvechi prejudecăți, împiedicând să se ajungă la o viziune senină și concret flexibilă asupra lucrurilor în ceea ce privește Islamul.” Dincoace și dincolo de granițele culturilor occidental europene, imaginarul exotic înfloarește în ciuda informațiilor obiective și uneori chiar pe seama lor, printr-o interpretare decontextualizantă. Un savuros exemplu japonez este paradigmatic pentru cum vedem și pentru cum suntem văzuți: „Când va înțelege Apusul, sau când va încerca să înțeleagă Răsăritul? Noi, Asiaticii, suntem deseori înspăimântați de strania țesătură de fapte și închipuiri, care s-a urzit în ce ne privește. Suntem zugrăviți ca trăind din mireasma lotusului, sau și din șoareci și gândaci. Când ni se aruncă în cărcă un fanatism neputincios, când plăcerile josnice. Spiritualitatea indului a fost batjocorită ca neștiință, cumpătul chinezului ca prostie, patriotismul japonezului, ca o urmare a fanatismului. (...) Dar de ce să nu petreceți pe socoteala noastră? Asia vă întoarce curtenia. Mult mai mare prilej de haz ar fi, dacă ați ști câte le-am închipuit și le-am scris noi despre voi. Sunt în ele toată strălucirea dată de depărtare, toată supunerea fără gând dinaintea minunii, toată muta împotrivire față de nou și nelămurit. Ați fost încărcăți de virtuți prea rafinate ca să fie pizmuite, și învinuiți de nelegiuiri prea pitorești ca să capete osândă. Scriitorii noștri de odinioară – înțelepții care o știau – ne-au povestit că aveți cozi stufoase ascunse undeva în haine și că deseori vă ospătați la prânz cu tocană de prunci abia născuți. Ba aveam ceva și mai rău împotriva voastră; obișnuiam să vă închipuim ca neamul cu care se poate intra în legătură mai puțin decât cu oricare altul pe pământ, pentru că merge vorba că propovăduiți tocmai ceea ce nu faceți niciodată.” (Okakura Kakuzo, „Cartea ceaiului”).

Vedem, așadar, că, în locul informațiilor obiective, judicios contextualizate, oamenii mânuiesc elementele unui imaginar exotic, dacă nu cumva chiar îl preferă. Imaginarul celuilalt începe acolo unde se termină cunoașterea, dar, nu rareori, el este mai iubit chiar decât cunoașterea însăși. Un spațiu omogen închide, izomorfismul, pe care tind să-l acrediteze actualele investigații ale antropologiei, dezamăgește. E în natura umană să creadă că poate evada, că există teritorii în care legile umane cunoscute lui sunt abolite, un teritoriu al mirificului, al unor permisivități nemaîntâlnite și al unor interdicții străni, cu alte cuvinte că poate evada în cu totul altă realitate umană. Vremea utopiilor a fost înlocuită, în visările

umane, cu vremea exoticii; producțiile utopice au fost înlocuite cu literatura de călătorie, care sugera faptul că nu este nevoie să-ți schimbi lumea în care trăiești, există alte lumi, deja existente, în care se poate evada.

După cum ne dăm seama, imaginarul exotic îi transformă pe acei „alții” în „ceilalți”. Dacă desparte lumile, el totuși o face pentru a răspunde la două nevoi inerente spiritului uman: pe de o parte, nevoia accentuată de identitate prin diferențieri față de ceilalți, pe de altă parte, nevoia accentuată de anti-lumi, loc al refugiului și al aventurii. Să însemne aceasta că noi, oamenii acestui pământ, vom prefera întotdeauna să ne visăm unii pe alții, mai degrabă decât să ne cunoaștem?

Cum putem împăca nevoia structural-umană de mituri evazioniste cu imperativul practic, determinat de tendințele economico-sociale internaționale, al cunoașterii cât mai concrete și mai detaliate? Uniformizarea stilurilor de viață, reformele unificatoare de mentalități, altfel spus, „satul mondial” nu s-ar putea transforma într-un eșec eficient doar sub aspect economic, eficient doar pentru câțiva actori ai scenei financiare, deoarece numărul perdanților (adică al necompetitivilor economici) pare deja a fi însemnat? „Să devină competitivi!”, se va spune. Desigur, putem ajuta. Dar s-a dovedit că o economie competitivă este, în mod necesar, una de piață; o economie de piață se poate dezvolta doar într-un cadru de legislație și mentalități capitaliste, care, combinate cu o abundență de produse, tind să transforme societățile actual „exotice” în copii mai mult sau mai puțin reușite ale societății occidentale, inclusiv sub aspect uman.

Imaginarul uman analizat sub raport antropologic a pus în evidență o desăvârșită unitate a umanului, indiferent de rasă sau religie. Aceleași scheme ale imaginarului se întâlnesc în toate culturile. Dar schema imaginarului are un nucleu forte: imaginarul propriei identități și raportarea sa la o alteritate. Or, dacă distrugem alteritatea (mitul celuilalt), riscăm să compromitem nu numai echilibrul imaginarului, dar, mai ales, miturile identității, adică miturile de sănătate ale unei societăți. Ca un exemplu, mitul identitar american este acela al unui popor al libertății, al democrației, acest mit dând americanilor un soi de sentiment mesianic, de promotori ai acestor valori pretutindeni în lume. Actuala criză palestiniano-israeliană nu are oare la origini un mit național, cel al pământului făgăduinței și un oraș-simbol: Ierusalimul? Miturile, imaginarul identitar funcționează din plin în epoca contemporană. Dar el este insuficient, nu își poate păstra sănătatea în lipsa imaginarului alterității, la care se raportează. Problema globalizării, la nivel individual și comunitar, este păstrarea alterității, adică al refugiului oniric compensator, al bucuriei seducătoare de a întâlni altceva (nimic mai elocvent pentru această stare de fapt decât însăși activitatea turistică, privită în latura ei esențială, de ludic și evadare). E necesar să nu fii pretutindeni ca acasă, deoarece atunci noțiunea identitară de „acasă” își pierde sensul.

Pledoaria noastră, bazată pe investigarea antropologică a imaginarului, este pentru păstrarea identității culturale a comunităților umane omogene. Este evident că internaționalizarea mentalităților și a modului de viață occidental riscă să transforme aceste specificități în unele strict muzeale și artizanale, eventual culinare.

Există, fără urmă de îndoială, perdanți ai globalizării. Mă voi referi acum doar la perdanții culturali.

În primul rând, își vor pierde specificitatea societățile cu o cultură folclorică, orală, așa numitele societăți fără istorie (nu în sensul că nu ar avea istorie, dar nu au o istoriografie de tip european, evenimentială și obiectuală, ci o istorie sacră, păstrată în documentele vorbite, anume mituri întemeietoare și mituri ale eroilor exemplari). Culturile africane, polineziană, amazoniană și o parte dintre culturile asiatice își pierd sub ochii noștri substanța. Ele nu se pot revendica decât de la ceea ce sunt, nu de la ceea ce au fost, pentru că ele își conceptualizează trecutul într-o modalitate mitică, nu istoriografică. Iar ceea ce încă sunt, în curând nu vor mai fi, deoarece modernizarea reprezintă pentru aceste comunități un proces de severă și alienantă aculturație, în condițiile în care ele nu pot să asimileze și să metabolizeze structuri culturale străine la modul radical, structuri străine care presupun, prin adoptarea lor, un standard de viață în mod evident superior. Acest tip de aculturație este cu atât mai devastator, cu cât duce la pierderea solidarităților de grup, bazate pe un anumit tezaur spiritual, necâștigându-se decât facilitățile unui confort precar, cu o ideologie neasimilată, și dispariția conștiinței identitare.

Amenințate sunt nu numai societățile eminentamente folclorice, dar și societățile cu o bază spirituală majoritar folclorică, așa cum este cazul tuturor culturilor mici, intrate relativ târziu în marile circuite politico-economice. Conștiința identitară nu va dispărea, dar reperele identității vor suferi puternice mutații, uneori într-un mod voit și promovat de elitele intelectuale, care vor aduce societatea într-o polemică deschisă cu propriul trecut, cu o specificitate considerată întârziată sub raportul mentalităților și al stilului de viață față de cele ale societăților luate drept reper. Asemenea comunități au tendința de a se subevalua spiritual, nu numai din motive de decalaj economic, dar mai ales deoarece tipul lor de cultură este considerat nu în diferența lui, ci într-o pretinsă inferioritate de performanță. Aceste comunități își vor simți diferența ca pe o inferioritate; drumul unei aculturații, ceva mai puțin dizolvantă și mai exigentă decât în primul caz, este deschis.

Societățile cu o accentuată identitate religioasă vor manifesta un fenomen de secularizare, atât în urma indiferentismului specific societăților abundente și alinierii la anumite standarde juridice incompatibile cu directivele religiei, cât și ca urmare a popularizării decontextualizate a unor achiziții ale științelor europene. Daunele identitare nu sunt de neglijat.

Societățile organizate social în structuri tribale se vor destrutura sub imperativele democratizării. Vechile relații de alianțe, de adversitate și mai ales de prestigiu se vor pulveriza pur și simplu într-un sistem egalitar și reprezentativ al puterii. Lipsa reperelor tradiționale, ruperea legăturilor și valorizărilor în comunitate va fi greu suportată, iar noua ordine va fi alienantă pentru mulți.

Perdanții globalizării, sub aspect cultural, își vor dizolva în mod sigur imaginarul identitar care îi susținea de generații întregi. Va fi noua lume capabilă să le asigure un nou statut identitar, altul decât cel al integrării?

În lucrarea de față nu am încercat să preluăm rolul unor inutile Casandre și dacă nu am avut în vedere câștigurile globalizării, aceasta s-a datorat faptului că

suntem convinși că nu puțini se ocupă de ele. Însă, orice fenomen istoric are o latură neliniștitoare, iar un optimism neprecaut poate fi mai dăunător decât un scepticism argumentat. Pe baza schemelor antropologice ale unui imaginar universal – cel al alterității, analizat în prima parte, și cel al identității, analizat în cea de-a doua –, am vrut să atragem atenția asupra necesității de a gestiona prudent un fenomen precum cel al globalizării, care, scăpat de sub control, poate aduce pierderi de nerecuperat.

BIBLIOGRAFIE

- Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 1998
Cardini, Franco, *Europa și Islamul. Istoria unei neînțelegeri*, Editura Polirom, Iași, 2002
Cernica, Niadi-Corina, *Imaginarul. Presupoziții ontologice*, Editura Augusta-Artpress, Timișoara, 2005
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, București, 1999
Stiglitz, Joseph, *Globalizarea*, Editura Economică, București, 2005

VISION EPIQUE ET PERSPECTIVE SYMBOLIQUE DANS *PELAGIE-LA-CHARRETTE* D'ANTONINE MAILLET

Emilia COLESCU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava
emiliacolescu@yahoo.com

Abstract: In this study our focus is centred upon the Acadian exodus and the relationship between central and peripheral aspects of the fascinating literature representing it. Antonine Maillet describes Acadian history in the most detailed manner, focusing on the literary quality of the ancient words. Pélagie's trip to his country is represented in Maillet's masterpiece like a return to his Troy in order to rebuild it. This masterpiece is also the reader's trip, who is thus able to discover the tragic adventure of the Acadian people. Pélagie can be compared to the legendary Ulysses. The symbolic aspect is also evoked, the barrier between Life and Death being a sort of beginning and of ending, respected by the carriage of Death. Pélagie's carriage is the carriage of life, of the rebirth of mankind. This woman is a symbol of the unlimited power which can join a people together. Broussard is the antagonistic force of Pélagie, their mission being opposed like "the earth and the water", like "the sun and the moon". The lesson given by the author is that everybody possesses in their heart their own land. The language used by Antonine Maillet is a savage one, she reinventing thus a whole forgotten universe, a space that requires its own place Québec literature.

Key-words: Québec literature, Acadian exodus, ancient words, carriage of Death, the rebirth of mankind, unlimited power, savage language, the forgotten universe

La francophonie littéraire fait l'objet de nombreuses études critiques, qui ouvrent des horizons vers un champ littéraire méconnu, dont la richesse et l'actualité le recommandent comme l'un des plus dynamiques du monde contemporain.

La littérature canadienne d'expression française, qui est de date assez récente, nous dévoile la spécificité historique d'une communauté. Cette littérature neuve, parfois inattendue fascine par la manière dont elle illustre concrètement la problématique des littératures émergentes par le renouvellement des thématiques anciennes telles que l'exil, la confrontation des langues, les relations centre-périphérie.

L'Acadie, fréquemment évoquée au sein de la francophonie canadienne, est une colonie fondée en 1604, qui, pendant toute son histoire, à cause de son emplacement géographique, a été entraînée dans une série de conflits militaires entre la France et l'Angleterre. De 1604 à 1713, l'Acadie change de mains à sept

reprises. Laissés souvent à leur sort, les Acadiens développent un esprit d'indépendance. En 1713, le traité d'Utrecht, signé entre la France et l'Angleterre, cède l'Acadie aux Britanniques. Le traité d'Utrecht laisse le choix, aux Acadiens du territoire rebaptisé "Nova Scotia", de prêter serment à la Couronne britannique ou de quitter les lieux dans un délai d'un an. L'attitude anglaise envers les Acadiens s'est durcie depuis que la guerre a éclaté en Amérique. Avec l'anéantissement des forces françaises dans la région, Lawrence, militaire de carrière, décide de régler la question du serment en suggérant le départ des Acadiens.

Ainsi, le 1^{er} novembre, plus de 1500 Acadiens entassés sur des bateaux sont déportés au Maryland, en Pennsylvanie et en Virginie. À Grand Pré, il ne reste que 600 personnes qui, le 13 décembre sont déportées, à leur tour. Au mois de décembre, plus de 1600 Acadiens sont déportés au Massachusetts, au Connecticut, à New York et en Carolines du Sud. Dans la hâte et la confusion, plusieurs familles sont démantelées. Leur déportation est synonyme de destruction et de mort. En huit ans environ 10.000 Acadiens ont été déportés, environ 75% de la population acadienne. Leurs terres sont occupées par 8000 nouveaux colons de la Nouvelle-Angleterre. Ce qui caractérise la Déportation acadienne, c'est que, contrairement à l'usage, les Acadiens n'ont pas été relocalisés dans un territoire français, mais plutôt en milieu hostile, dans des possessions anglaises.

L'Acadie est aujourd'hui une des «îles» de langue et de littérature française qui a jailli de la mer anglophone. Après la seconde guerre mondiale le charme des contes acadiens jaillit à l'aube d'un nouveau commencement.

Antonine Maillet, romancière et dramaturge née à Bouctouche, au cœur de l'Acadie, dans le Nouveau-Brunswick, le 10 mai 1929, a su réaliser le rêve des Acadiens: donner vie à leur histoire.

Auteure de quelques pièces à grand succès: *Les Crasseux*-1958, *La Sagouine*-1971, des romans: *On a mangé la dune*-1958, *Don l'original*-1972, *Mariaagélas*-1973, *Le Bourgeois gentleman*-1978, *Pélagie-la-Charrette*-1979, *Cent ans dans le bois*-1981, *La Gribouille*-1982, *Crache-à-pic*-1984, de quelques contes (*Par-derrière chez mon père*-1972), Antonine Maillet réécrit l'histoire de l'Acadie et des Acadiens en saisissant les moindres détails et les plus fines nuances.

Ses œuvres, mélange de «mots anciens riches en sonorités diverses», sont d'une grande qualité littéraire et profondément originale. Le narrateur est souvent présenté non pas comme un seul personnage, mais comme une collectivité représentant la mémoire du peuple acadien.

Grâce au succès de *La Sagouine* (1971) et de *Pélagie-la Charrette* (1979), A. Maillet domine la littérature acadienne contemporaine. *Pélagie* obtient le prix Goncourt et rend ainsi son auteure célèbre en France, où le livre se vend à plus d'un million d'exemplaires. Le tissu épique du roman essaie d'entremêler les deux grands thèmes de l'épopée européenne: le voyage – exploration qui finit par un nouveau bâtiment et le voyage-retour au pays natal. Le voyage de Pélagie et de son peuple c'est un retour à sa Troie détruite pour la rebâtir.

Son voyage n'est pas uniquement le retour des héros au pays natal, mais aussi un voyage du lecteur qui connaît cette histoire en même temps qu'il découvre l'aventure tragique du peuple acadien.

Pélagie peut être même comparée au légendaire Ulysse, le héros qui a survécu dix ans sur la mer jusqu'à son arrivée au pays natal.

Son monde imaginaire est issu de l'environnement, de l'histoire et du peuple de l'Acadie d'où ressort une vision épique. Le tissu du roman met en scène un seul événement (un conflit entre deux personnages, un combat collectif pour conquérir la terre, le long voyage de retour vers la terre natale), riche en rebondissements de toutes sortes. Au fil de l'histoire, les personnages deviennent des symboles: une charrette pleine d'Acadiens qui essaient de retrouver la terre natale abandonnée 15 ans auparavant constitue l'histoire d'un peuple.

Pélagie-la-Charrette, œuvre épique aux structures complexes, considérée par James de Finney «une véritable synthèse populaire et moderne de la vision du monde d'un peuple»¹ commence par un chaos sonore représenté par le désordre des mots dans une langue étrange ayant une grammaire désaccordée: «— Si parsonne l'a onques vue, comment c'est qu'on sait qu'elle est noire, votre charrette? que planta Pélagie en plein dans le front du vieux radoteux»².

Tout doucement, le long du voyage, s'écrit l'histoire des Acadiens au fond des petites histoires racontées par Bélonie, ainsi, à l'histoire réelle se superposant la dimension symbolique. La parution de la charrette de la Mort donne au roman l'aspect symbolique du voyage entre la Vie et la Mort, entre l'arrivée au monde et le départ dans l'autre monde: «Bélonie le premier du lignage des Bélonies à sortir du Grand Dérangement, était déjà un vieillard épluché quand la charrette se mit en branle. Et il déchiffra pour les jeunesses qui montaient à bord la légende de la Mort. Il était vue de près tant et tant de fois, entendue, Bélonie, entendue, car personne jamais n'avait vu ce sombre fourgon, sans portières ni fanaux, tiré par six chevaux flambant noirs, une charrette qui parcourait le monde depuis le commencement des temps»³.

La charrette de Pélagie est la charrette de la Vie, «le centre des abandonnés», «le pilier des valeurs», «le berceau» de l'humanité qui doit être sauvée. Pour elle, agir c'est faire, refaire tout un univers perdu dont les hommes parlent en s'aidant de la voix de Bélonie, un véritable porte-parole des hommes: «Bélonie, père de Louis à Bélonie, conteur et chroniqueur de son métier, de père en fils, ricanait à ces défrichetages d'amateur qui ne savait même pas distinguer l'aller du retour, dans cette Déportation, et qui n'aurait pas su nommer, pour sûr, la goélette du capitaine Broussard dit Beausoleil qui, en longeant les côtes du nord au sud et du sud au nord, aurait fait autant pour rassembler les lambeaux d'Acadie que la fameuse charrette et ses quarante-six charretons»⁴.

La puissance de cette femme est donnée par son désir illimité de réunir tout son peuple, car cela constitue l'unique modalité pour qu'elle d'éviter le veuvage: «...Elle les avisait sans répondre, Pélagie, loin des charettes et de leur chargement, loin, là-bas au nord...loin dans le passé, au temps de ses noces à l'âge de quinze ans avec feu cet homme qui lui avait fait ses enfants puis lassée veuve au

plein cœur de la tourmente. Veuve d'un homme, d'une famille, d'un peuple. Veuve de toute l'Acadie qu'elle avait entrepris de ranimer et de rebâtir. C'était folie de songer à rentrer seule au pays. Un pays pour une femme seule? Mais elle avait encore tous ses cheveux et toutes ses dents, Pélagie, et les seins fermes, et la peau à peine ridée au creux des coudes»⁵.

La rencontre symbolique entre Pélagie et Broussard donne une vision toute particulière au tissu épique du roman, lorsque la mission et l'idéal s'opposent comme «la terre et l'eau», «le soleil et la lune». Les deux forces antagonistes se cherchent sans cesse, sans jamais s'atteindre: «Il était vivant, le capitaine Broussard, Broussard dit Beausoleil, maître d'un quatre-mâts anglais rebaptisé la *Grand'Goule* et de son équipage de rescapés... [...] Et Beausoleil Broussard lui-même, vivant corps et âme, saute sur le quai aux pieds de Pélagie et présente son bâtiment à la charrette. [...] La charrette en glousse et s'en essuie les essieux. Sans mentir, ce sont les plus joyeuses et émouvantes accordailles entre la mer et la terre ferme de mémoire acadienne»⁶.

Du point de vue psychologique, nous pouvons parler d'un *regresus ad uterum*, c'est-à-dire une fuite de l'histoire pour retrouver l'origine, ce qui constitue un trait définitoire pour la communauté acadienne.

Le rapport femme-homme c'est un rapport de prolongation symbolique de l'aspect réel, car Bélonie c'est l'aspect négatif de Pélagie, lorsque sa charrette est une charrette de la Mort qui suit celle de la Vie de près. Nous ne parlons pas d'une anti-épopée, mais d'une image renversée dans le miroir dont l'effet est de surprendre le rôle primordial de la femme: «Mais dans les propres ornières de la charrette de Pélagie grinçaient les roues invisibles de la charrette de la Mort. Et le vieux radoteux de Bélonie reprit son récit là même où le pied bot de Céline avait planté son point d'orgue»⁷.

Bélonie a le pouvoir de conter (son esprit est vif quoique son corps semble passif) la véritable histoire des Acadiens. Il est un véritable metteur-en-scène des mots lorsque Pélagie est une véritable maîtresse de l'action.

Le narratif et le symbolique vont de pair pour donner le ton grave et, par ailleurs, parodique des contes.

Bélonie a un rôle décisif, car Pélagie monte dans la charrette de la Mort lorsque son voyage prend fin. Le couple Pélagie-Bélonie, de l'action et du mot, peut se rejoindre dans les «noces-funérailles» lorsque le rôle de Pélagie prend fin: «...Sa charrette qui fut son logis, son témoin, son frère de combat. Sa charrette qui avait épuisé six bœufs, qui avait franchi un continent, qui avait abrité sa famille, qui avait rescapé un peuple. Sa charrette qui serait son tombeau»⁸.

Pélagie réussit à amener son peuple au pays natal «par la porte arrière» et «sur la pointe des pieds»: «...Son peuple. Pour la première fois, Pélagie s'aperçut que sa famille sortie de Géorgie dans une charrette, rendue en Acadie était devenue un peuple. En dix ans, elle avait raflé à la terre d'exil des tribus entières de ses pays et payses et les avait ramenées à leurs terres par la porte d'en arrière.

Surtout, n'éveillez pas l'ours qui dort.

Rentrez chacun à votre chacunière sur la pointe des pieds et attendez le temps qu'il faut»⁹.

La fin du roman est prédite par le conteur Bélonie dans le prologue du roman, le retour au pays natal étant fait «par la porte arrière» et «sur la pointe des pieds»: «Au dire du vieux Louis à Bélonie lui-même, ce rejeton des Bélonie né comme moi de la charrette, seuls ont survécu au massacre des saints innocents, les innocents qui ont su se taire. N'éveille pas l'ours qui dort, qu'il dit, surtout l'ours qui dort sur le marchepied de ton logis. C'est pourquoi l'Acadie qui s'arrachait à l'exil, à la fin du XVIII-e siècle, est sortie de ses langues tout bas, sans vagir ni hurler, sans même se taper les mains. Elle est rentrée au pays par la porte arrière et sur la pointe des pieds»¹⁰.

La véritable leçon de patriotisme donnée par Pélagie, femme-héroïne, démontre le fait que le peuple acadien ne sera jamais capable d'oublier la terre natale, car elle est présente à tout instant dans son âme tellement troublée: «Elle restait là, comme un sphinx de pierre, murmurant pour elle seule des mots qui s'inscrivaient à mesure dans le ciel... Cette Grand' Prée qui n'était point pour ses enfants, ne serait point plus pour les enfants des autres. Personne n'y ferait son nid, jamais... jamais... [...] Et pour illustre son dire devant son peuple affaîssé aux pieds des charrettes, elle arracha son mouchoir de col, l'ouvrit tout grand au vent, en replia lentement les quatre coins, puis l'enfuit dans la poche de son tablier.

– Je l'emporte au fond de mon devant, ma Grand' Prée, qu'elle articula, personne viendra me l'arracher une troisième fois»¹¹.

Pélagie raconte son propre voyage lorsqu'elle sent sa fin et sa mission accomplie. Si le dernier geste de Pélagie est fondateur, c'est Bélonie qui a le dernier mot. Le vrai héros du roman est Bélonie car le romanesque dépasse l'épique (la mort de Pélagie).

La leçon donnée par Antonine Maillet est vraiment un exemple qui nous éblouit, car, la terre natale, ne signifie pas seulement la terre perdue mais la terre que chacun possède dans son âme. L'identité nationale présentée dans ce livre constitue la réflexion de toute une communauté. Le langage (trésor des croyances, des habitudes et des pensées d'un peuple), pas seulement la langue d'une communauté, c'est le moyen par lequel un peuple s'exprime et existe.

Ce langage acadien est cultivé en détail par Antonine Maillet qui cherche les plus fines nuances du sens (le ton grave, le registre comique ou simplement un regard plein de signification), tout comme Proust cherche les plus fines nuances du cœur et Rousseau de la mémoire.

Antonine Maillet utilise le registre populaire du français, sauvage, illettré, une langue étrange qui s'est développée en captivité tout comme le peuple qui l'a parlée; le dialogue entre Pélagie et Bonaventure Bellefontaine étant un bon exemple qui illustre cette affirmation:

«– Taisez-vous, Bonaventure Bellefontaine, la page est tournée. S'il nous reste du souffle, employons-le à démêler les familles, ailleur qu'ils nous ont brûlé nos livres, et à les rebâtir.

Puis elle se souvint de sa première rencontre avec les Loyalistes, à Boston. Ils allaient donc la suivre jusqu'au pays, ceux-là?

– À combien de jours que je sons de la Grand' Prée?

Bonaventure avisa Pélagie:

– Grand' Prée?

– Oui, j'y retournons.

– ...?

– À combien de jours?

– À un mois ou deux de marche. Mais...

Les Anglais sont partout et apparence qu'ils avont point encore pardonné.

Le mot atteignit Pélagie qui se rebiffa sous le coup:

– Pardonné? qu'elle fit, c'est à ceux-là asteur à pardonner?»¹².

La voix d'Antonine Maillet n'est pas quand même singulière quoique son succès soit unique. Par toute son activité, l'auteure réinvente tout un univers culturel avec sa langue, ses coutumes, ses gens, un espace qui demande sa place dans le cadre de la francophonie littéraire.

¹ *DOLQ (Dictionnaire des Oeuvres Littéraires du Québec)*, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Ed. Fides, 1978-2003, tome VI, p. 623.

² Maillet, Antonine, *Pélagie-la-Charrette*, Éditions Lémec, 1979, p. 13.

³ *Op. cit.*, p. 13.

⁴ *Op. cit.*, p. 10.

⁵ *Op. cit.*, p. 132.

⁶ *Op. cit.*, p. 89.

⁷ *Op. cit.*, p. 18.

⁸ *Op. cit.*, p. 343.

⁹ *Op. cit.*, p. 341.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 9.

¹¹ *Op. cit.*, p. 340.

¹² *Op. cit.*, p. 329.

BIBLIOGRAPHIE

http://www.cyberacadie.com/acadie_le_grand_derangement.htm

Maillet, Antonine, *Pélagie-la-Charrette*, Éditions Lémec, 1979.

Morel, Pierre (ed.), *Parcours Québécois. Introduction à la littérature du Québec*, Cartier, 2007.

Steiciuc, Elena-Brândușa, *Horizons et identités francophones*, Editura Universității din Suceava, 2006.

RECITIND POETICA TRADIȚIONALĂ. UN JOC CU LECTORI ÎN *PSEUDO-CYNEGETICOS* DE AL. ODOBESCU

Ioan FĂRMUȘ,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava
lunetistul_v2@yahoo.com

Abstract: Every literary period has its clear vision upon reception materialized in a number of works that bring into discussion the very problematic of reading, while at the same time giving birth to a certain reader. This is the case of Al. Odobescu's *Pseudo-cynegeticos*, one of the prominent figures of the Romanian romantic age whose preoccupation with the question of reading and the definition of a certain reader marks the passage to another literary sensibility.

The purpose of this work is to reveal the game that a text like *Pseudo-cynegeticos* inscribes for its reader. On the one hand, the paper underlines the (re)reading of the traditional poetics that the authorial voice realizes throughout the writing exercised in the pages of *Pseudo-cynegeticos*, bringing its reader at the encounter with a new textual space, while on the other hand it follows the game with the three positions of reader that the text proposes. Thus at the encounter with the new textual space, the text gives birth to a Model Reader, one that is supposed to accept the values that the text proposes.

Key-words: reading, game, poetics, writing, reader, hermeneutics

I. O prefață și câteva premise

Pseudo-cynegeticos, „eseul” lui Al. Odobescu, rămâne, și astăzi, un text care, așa cum menționează Mircea A. Diaconu, „nu încetează să situeze critica literară într-un impas, dezvăluindu-i inconsistența și rănindu-i orgoliile”¹; un text care a rămas mult timp „nou” în conștiința critică românească și poate că acesta este lucrul care face ca *Pseudo-cynegeticos* să devină astăzi un text pe cât de dificil, pe atât de seducător (nu ca prilej de care orgoliul reînnoit al interpretului să se folosească pentru a se impune pe sine, ci ca text care te obligă de fiecare dată să îți regândești instrumentarul sau cel puțin să îl privești cu o și mai mare rezervă).

Dificultatea reiese încă din *Prefața* cu care textul se deschide, însă aici, în acest „spațiu anexat” (căci o prefață este, prin sine însăși, destinată „contextualizării” discursului operei propriu-zise), în acest spațiu, așadar, exterior, prin natura sa, dar interior prin relația de conexiune inversă pe care o întreține cu textul propriu-zis putem identifica câteva dimensiuni care pot ghida o viitoare lectură, una care să pună în centru o problematică pe care textul de față o cere – una destinată procesului receptării în *Pseudo-cynegeticos*.

Discursul din aceste pagini introductive ne situează față în față cu o voce auctorială (mistificatoare, așa cum s-a mai afirmat) care, dincolo de încercările de a-și situa scrierea într-o anumită tradiție, circumscriind încă din start un *cititor actualizat*, ne propune un joc, mai exact câteva roluri pe care să ni le asumăm de-a lungul cărții. Nu întâmplător Odobescu alege să își înceapă textul situând în incipitul său o prefață. De altfel, plasarea unei prefete în incipitul textului are o tradiție largă în cadrul prozei pașoptiste acolo unde avea rolul de a semnaliza existența unui anumit tip de relație între vocea auctorială și un cititor actualizat căruia desfășurarea ulterioară a textului urma a-i contura portretul.

Prefața reprezintă, așadar, un punct nodal în construcția discursului odobescian, nu numai pentru că aici sunt circumscrie câteva roluri pe care cititorul și le poate asuma de-a lungul scrierii, pentru că cere, încă din start, cititorului său o anumită poziționare față de acele roluri, dar și pentru că acum, în aceste pagini introductive, sunt definite două coduri scripturale la intersecția cărora se vor construi sensurile cărții.

Dar mai întâi să aruncăm o privire asupra a ceea ce se întâmplă, de fapt, în această *Prefață*. Spuneam că textul caută să se situeze într-o anumită tradiție, să-și asume, așadar, o anumită identitate, lucru pe care îl va face prin jocul pe care această carte îl propune, încă din start, între cele două *instanțe dialogale* ale textului – vocea auctorială și cititorul său actualizat, C.C. Cornescu. Dând crezare cuvintelor vocii auctoriale, primul pasaj dezvăluie una din intențiile ce se ascund în spatele acestei cărți: dorința pe care vocea auctorială și-o asumă de a realiza o precuvântare unui manuscris care îi fusese înmănat de către prietenul său, C.C. Cornescu. Mai apoi, al doilea enunț, discreditează însăși acea sarcină asumată, dar lasă totuși ca această carte, acest „volum osebit”, să se suprapună peste cealaltă, *Manualul vânătorului*. Mai departe, tot de aici, aflăm că acestui C.C. Cornescu i se atribuie cumva un *statut dublu*, pentru că, deși el este autor al *Manualului vânătorului*, text pe care vocea auctorială îl situează la originea intențiilor sale, ca text pe care se va plia textul său, în paginile următoare vom vedea că el este și cititorul pe care vocea auctorială îl actualizează în permanență. Același lucru observăm că se petrece și cu vocea auctorială, întrucât ea este nu numai cititor al textului lui C.C. Cornescu, dar și autor al acestui „volum osebit”, scris pe seama *Manualului*.

Așadar, se postulează încă de pe acum existența unui *text-origine*, *Manualul vânătorului*, și a unui *text-producție*, rezultat al unei (re)lecturi a primului text. Nu numai că instanțele își asumă un rol dublu (în aceeași măsură autori și cititori), dar (re)lectura *pedantescă* a manuscrisului lui C.C. Cornescu devine (re)scriere – și lucrurile încep să se complice pentru lectura noastră întrucât textul propune deja două măști, două roluri pe care lectura și le poate asuma.

Din această dublă ipostază, iată că această voce auctorială mistificatoare ne invită la un joc în care nu numai că (re)citește în răspăr *Manualul* prietenului său, dar inițiază totodată unul care îl implică pe C.C. Cornescu, devenit astfel *martor* la ceea ce fosta sa carte a devenit. Prin urmare, C.C. Cornescu devine un cititor actualizat, sensurile cărții construindu-se la intersecția dialogului celor două instanțe textuale, la întâlnirea celor două universuri de așteptare circumscrie, a celor două

tipuri diferite de scriitură implicate și a relecturii pe care vocea auctorială o realizează pornind de la cartea amicului său.

În continuare să vedem mai bine cine este C.C. Cornescu. Ca cititor actualizat al operei, el este cel pe care vocea auctorială îl ia cu el în călătoria sa și cu care întreține un dialog continuu. Tot el este cel la care vocea auctorială se raportează polemic (sub masca ironiei sau a unei naivități jucate), fiind punctul față de care vocea auctorială își construiește textul ca alteritate. Nu numai că poziția lui în acest text este una *convenabilă*, și de aceea *necesară*, dar el este acela care trebuie să primească devierea, el este cel care trebuie să vadă cum propria sa scriitură (*Manualul*) este luată în răspăr și este subminată în chiar procesul relecturii-rescriere de către un alt tip de scriitură care își situează originile într-o altă tradiție și care, raportându-se la cealaltă, se prezintă pe sine drept *scriitură eretică*, *scriitură abatere*.

Or, ceea ce este interesant este că această *relectură abatere* se realizează printr-un joc pe care vocea auctorială îl întreține implicându-i atât pe cititorul actualizat, codul scriptural cu care este investită scriitura reprezentată de *Manualul* său, cât și codul cultural pe care scriitura sa (cea care este exersată în paginile operei *Pseudo-cynegeticos*) îl reprezintă. Oricum, la intersecția jocului celor două instanțe textuale – vocea auctorială și cititorul actualizat – se va naște un al treilea cititor, mai exact *cititorul model*.

Acest *cititor model* este cel care se naște în spațiul acesta liber creat de întâlnirea celor două coduri culturale diferite pe care vocea auctorială și cititorul actualizat le reprezintă.

II. Recitind poetica tradițională

Fixând, aşadar, câteva dintre premisele pe care lectura pe care o propunem le va urmări, să ne întoarcem, dar, la *Prefața* textului, cea epistolă care deschide drumul interpretării operei lui Odobescu.

Suntem provocați, încă din start, la întreprinderea (pe urmele vocii auctoriale) a unei călătorii, la o căutare a răsunetului unor aluzii situate într-un anumit patrimoniu cultural, la o întoarcere spre text (spre texte, mai exact). În mod deliberat, vocea auctorială își situează opera și, mai departe, scriitura „în opozițiune față” cu *Manualul vânătorului* și, de aceea, ceea ce am putea face în continuare, pornind de la această *Prefață*, este să vedem care sunt dimensiunile cu care este investit acest *Manual* al lui C.C. Cornescu.

Scris într-un discurs narcisist, tematizându-și propriile procese de producere și receptare, scriitura propusă de Al. Odobescu în *Pseudo-cynegeticos* se va folosi de cea *strategică deschidere dialectică* (pe care se construiau vechile epistole) pentru a se situa pe sine într-o altă tradiție, față de care scriitura sa se definește ca abatere de la „scriitura dreaptă” atribuită *Manualului* prietenului său.

Pentru aceasta să dăm crezare mai departe vocilor textului și să ne angajăm și noi în călătoria pe care *lectura* sa *producție* o propune. În primul rând, vocea auctorială vorbește despre *Manualul* amicului său ca despre o carte scrisă cu gravitate, dezvăluind un discurs adecvat subiectului, pentru că „deși mai scurt, este însă, fără îndoială, cu mult mai folositor celor care vor să învețe ceva cu temei”².

Așadar, scrisă într-o tradiție horatiană, a îmbinării utilului cu plăcutul (deși nu plăcutul, ci utilul este în permanență subliniat), cartea lui C.C. Cornescu (plină de „regule tehnice și de învățături doctrinarii”³) este situată într-un anumit patrimoniu cultural cu originea în lumea antică greco-latină.

În (re)lectura pe care scriitura sa o face, pornind de la *Manualul* amicului său, vocea auctorială recunoaște că, apucându-se să colinde „răstimpii și spațiile”, s-a rătăcit și nu s-a întors din fantastica-i călătorie decât cu „un sac așa îngreunat cu tot felul de petice și de surcele”⁴. Boileau însuși, în *Poetica* sa, pornind de la o alegorie a artistului, îl sfătuia pe scriitorul lipsit de talent că e mai bine „Să fii zidar, (...) / Ori lucrător de seamă, maestru în mistrie, / Decât să fii pe lume cârpaci în poezie”⁵. Iată, deci, că autorul preferă să se situeze în această zonă a non-valorii, căci a recunoaște că din relectura-călătorie întreprinsă nu te-ai întors decât cu un sac îngreuiat de petice și surcele înseamnă a-ți recunoaște lipsa de măiestrie, totală lipsă de performativitate a unei scriituri care ratează marea operă tocmai pentru că, așa cum afirmă același Boileau: „Când scrii nu te abate pre mult de la subiect”⁶. Această lipsă de performativitate, această lipsă de control asupra scriiturii l-ar fi dezamăgit, din nou, pe însuși Boileau care ar fi râs „de autorul ce nu-i stăpân pe sine”⁷.

Dar felul în care autorul, în mod strategic, își discreditează opera nu se oprește aici. Același autor relevă în mai multe rânduri preocuparea ca „vreunui cititor, scârbit îndată de urâtul precuvântării, să-i vină răul gând de a lepăda cartea ta din mână, mai nainte chiar de a fi intrat în materia ei”⁸, relevând aceeași teamă exprimată și de Boileau față de autorul ale cărui „proaste versuri, lectorul le-a zvârlit”⁹. Mai apoi, după *o lungă digresiune zoologico-filologică*, vocea auctorială se arată preocupată ca nu cumva lectorul actualizat „să se simtă obosit”, uitându-l iarăși pe Boileau care își exprima nemulțumirea față de autorul care „în loc să mă desfețe, mai mult mă obosește”¹⁰.

Vedem așadar că trimiterile intertextuale pe care această voce auctorială le face – postulându-se cumva sub eticheta celui *Difficiles nugae* din motto-ul cu care se deschide primul capitol – relevă (chiar dacă de pe o poziție jucată, ironică și parodică) asumarea unui minorat al propriei scriituri. Scriitură minoră, *Difficiles nugae*, în raport cu cealaltă scriitură, cea atribuită *Manualului*, cea oficială, cea tare – *scriitura mimetică* (instructivă, didactică).

Să ne oprim în continuare asupra tradiției în care vocea auctorială își situează scriitura. Încă din *Prefață*, vocea auctorială ne vorbește despre o rătăcire, despre acel *sac de petice și surcele* cu care se întoarce din *fantastica-i călătorie*. Horațiu, și pe urmele sale Boileau, nu numai că urmăreau condamnarea *cârpaciului*, a imitatorului lipsit de talent, dar condamnau și orice formă de abatere de la singurul drum, drumul cel drept. Din nou suntem invitați să recunoaștem răsunetele unor trimiteri, căci această *rătăcire* situează opera într-o descendență dedalică – labirintul, acea grădină a rătăcirilor –, iar *călătoria fantastică* nu e nimic altceva decât un spațiu imaginar, acel paradis artificial – *Phantastikon*-ul –, lumea pe care Odobescu o propune în *Pseudo-cynegeticos* (lume care nu își are originile în Natură, ci într-o altă ordine, una artificială, de origine livrescă) trebuind căutată

nicăieri altundeva decât în *text*, în acel *text infinit*, acel *corp singur* de la care, așa cum menționează Roland Barthes, se revendicau erudiții arabi¹¹.

Prin urmare, nu numai că *Pseudo-cynegeticos* situează într-o anumită dialectică o *scriitură dreaptă* (cu care este investit *Manualul* lui C.C. Cornescu și paradigma mimetică pe care o reprezintă) și o *scriitură eretică* (pe care relectura sa abatere a *Manualului* o realizează), dar relevă și o preocupare recuperatoare. Există în opera lui Odobescu un celălalt pe care scriitura sa îl aduce în față, dar pe care tradiția mimetică l-a ascuns, l-a marginalizat. Conștiința dedalică, scriitura proteică, fluiditatea scriiturii, hedonismul, gratuitatea, ludicul sau artificializarea discursului situează scriitura odobesciană într-o altă tradiție, tradiție pe care lumea antică o cunoștea. În *Manierismul în literatură*, Gustav Rene Hocke vorbea despre existența a „două «ducturi» expresive”¹² pe care le va consemna discursul literar în dorința de a *oglinzi* realitatea – unul *natural* (clasic armonios, conservator, dens concentrat, esențial, tare) și unul *artificial* (iregular, disarmonic, abscons, artificial, slab) și, căutându-le originile în lumea greacă antică, autorul vorbea despre o *tradiție aticistă* și despre una *asianică*, propunând astfel o dialectică ce va marca întreaga literatură, până în zilele noastre. Așadar, lumea clasică le cunoștea pe amândouă. Undeva, unul dintre cei doi termeni ai opoziției a dispărut, a fost ascuns, a fost marginalizat de către o tradiție care a devenit oficială, apărând doar în termeni polemici, ca celălalt termen al opoziției. Scriitura odobesciană nu numai că își caută propria identitate, propria origine, dar recuperează totodată ceea ce tradiția mimetică a ascuns, a marginalizat – *asianismul*, *alexandrinismul textului*. Lumea odobesciană nu se mai revendică din tradiția mimetică, ci dintr-una artificială, dintr-o *Arcadie* ce își are originile nu în lumea naturală, ci în *Phantastikon*, într-o lume artificială încărcată de referințe livrești – *textul*.

Prin urmare, *Pseudo-cynegeticos*, prin jocul celor două instanțe, vocea auctorială și cititorul actualizat, se angajează într-o *relectură eretică a poeticii tradiționale*, poetică supusă unui proces continuu de subminare. Culturii tari i se înscenează un spectacol, în care aceasta este erodată cu propriile-i arme, într-un joc pe care ea însăși l-a înființat, un joc construit pe deschidere dialectică.

Rescrierea pentru care optează Odobescu nu mai reprezintă acea poziție dogmatică, a autorilor de poetici din antichitate: „eu însumi, care nu scriu, am să arăt datoria și rostul”¹³, spune Horațiu în a sa *Poetică*. Poziția e acum una dinlăuntru, rescrierea se face din interior; nu lectură dogmatică, ci *lectura-producție* – (*re*)*lectura* e soluția pe care Odobescu o propune. Iată-ne, deci, martori ai unui joc al formelor, al instanțelor textuale și al rolurilor pe care acestea și le asumă, al metaforelor producției și recepției, joc prin care canonul mimetic e el însuși erodat, desfăcut, transgresat, asaltat perpetuu. Și acest asalt lovește cel mai tare chiar în inima canonului – în ideea de *origine*, *unitate*, *coerență* și *puritate*. Fuga de reguli (pe care textul lui Odobescu o propune), fuga de legile castrante care legiferează textul în canonul mimetic duce la o deschidere a textului. Scriitura se democratizează. Discursuri diferite (dacă nu chiar antagonice) se întâlnesc într-un nou univers „paradisiac, utopic”, cum ar spune Roland Barthes¹⁴. Burlescul, eruditul, anecdoticul, științificul, critica de artă, zoologicul, filologicul, culinarul etc., toate se întâlnesc, se alătură, se amestecă în

această enciclopedie a scriiturilor care devine textul lui Odobescu. Puritatea scriiturii, condiție *sine qua non* a scriiturii clasice, lasă locul unei *organizări hibride* în care scriituri variate, forme diferite se întâlnesc, se întrepătrund topindu-se în acest spațiu virtual care devine textul lui Odobescu.

Întâmplătoare nu mi se pare nici acea căutare a originilor în acea câmpie a Bărăganului, spațiu paradisiac, situat în copilăria autorului, dar în aceeași măsură, univers împrumutat, livresc, paradis artificial. Dincolo de faptul că autorul, în mod voit, bruiază granițele dintre realitate și text (alunecând în descrierea stepei malorosiene), aceasta situează *textul* la originile operei sale: „Mă opresc, căci mi se pare că, fără știrea lui Dumnezeu și a cititorilor, am început să traduc descrierea stepei malorosiene”¹⁵. Și iată-ne obligați a pași pe urmele lui Roland Barthes care identifică textul de plăcere pe „acela care vine din cultură, nu se rupe cu ea”¹⁶.

Desfacerea originii, a originalității textului, a unicității lui (cu originea în imaginea tradițională a autorului), ea însăși o formă a *autor-ității*, se face în acest text prin bogăția trimerelor intertextuale, prin compilația de texte pe care le aduce în cartea sa. Să nu uităm că, la un moment dat, vocea auctorială asaltează însăși *legea copyright-ului*: „La noi în țară însă a dat Dumnezeu să n-avem lege care să ne poprească de a mâna pe moșia altuia”¹⁷. Curajul sfidării acestei legi (care va face carieră la noi începând cam cu această perioadă) relevă însă nu numai o savoare pe care cititorul o încearcă în fața textului, dar și un soi de *lăcomie literară*, acel opus al cumpătării, al limitării, una dintre cele patru virtuți clasice. Plăcerea aceasta irezistibilă pe care o simte în fața textului, plăcerea divagării, a asocierii, a colindării *încete și fără țel pe căi fără urme*, a rătăcirii prin labirinturi textuale nu face decât să situeze textul și pe autorul acestuia într-o *tradiție hedonistă* (ce își are originile în asianismul grec și în callimahismul latin).

Această religie pe care o promovează Odobescu, această „imposibilitate de a trăi în afara textului”¹⁸ desface opera dintr-o *tradiție logocentrică*, pe care se construiește canonul mimetic, readucând în text puterea (și plăcerea) cuvântului scris, scriitura. Tocmai de aceea textul nu ezită niciodată în a-și afirma literaritatea, calitatea de artefact, de construct, mergând până la a-și afirma, în acel ultim capitol, valoarea tipografică, concretă, căci ce ar putea reprezenta acel capitol decât o absență marcată grafic, un spațiu gol, o invitație la scris lăsată nouă ca cititori ai textului.

Așadar, refuzând ideea de *origine* (prin țesătura de trimeri intertextuale), ideea de *unitate* (prin relevarea unui discurs fragmentat, polifonic, labirintic) sau ideea de *puritate* (prin promovarea unei scriituri hibride), cartea lui Odobescu se desface de orice formă de autoritate, de paternitate a discursului.

III. Traseu formal?

a. Tradiția în care se scrie

O scurtă examinare a receptării critice a acestei opere va releva în primul rând o stare de ezitare, o teribilă dificultate în care această carte și-a situat întotdeauna interpretul, mai ales dacă acesta venea în întâmpinarea cărții cu un instrumentar rigid, încercând să fixeze ceea ce nu poate fi fixat, fie într-o formulă, fie într-o interpretare unică.

Și cum să nu fii supus eșecului când încerci să reduci pluralitatea ontologică a discursului exersat în această carte la o formulă fixă, la o demarcație de gen sau de specie literară care nu are, însă, nimic în comun cu ceea ce cartea încearcă „să ne învețe”.

Dacă îmi propun în acest capitol să examinez tradiția formală în care autorul scrie, nu o voi face nici pentru a propune o altă formulă, nici pentru a face o istorie a receptării critice a acestei opere, ci, în sprijinul interpretării pe care o propun, pentru a reliefa felul în care tradiția aceasta formală pe care autorul o actualizează va determina jocul instanțelor textuale în *Pseudo-cynegeticos*. În primul rând pentru că aceste formule au o anumită tradiție, relevând, fiecare în felul ei, prezența unui anumit tip de relație cu cititorul ei, mediat chiar de forma în care autorul alege să scrie. Unele dintre aceste formule prin care diverși interpreți ai operei au încercat să fixeze substanța ei au făcut deja carieră. Fie că e vorba despre *eseu*, despre *epistolă*, despre *scrisoare*, despre *satiră* (în înțelesul originar de satură) sau despre *feuilleton*, important este de observat că un demers interpretativ care vrea să respecte spiritul operei nu trebuie să încerce să o reducă la o singură formulă, ci să aibă în vedere toate aceste formule pe care textul le actualizează, modificându-le apoi atât structura (topindu-le într-o formulă nouă, pentru care formulele inițiale se întrevăd doar ca *urme palimpsestice*), cât și raportarea la un receptor.

Cele mai importante dimensiuni le va releva analiza în paralel a formulei scrisorii și a celei a epistolei, două formule cu o destinație diferită care creează două spații diferite ale întâlnirii celor doi poli ai comunicării literare (autorul și cititorul): un „spațiu privat” (în cazul scrisorii) și un „spațiu public” (în cazul epistolei).

Scrisoarea o întâlnim în *Prefață*, acolo unde vocea auctorială își mărturisește intențiile față de „amicul” său, C.C. Cornescu. Ca formulă, scrisoarea creează ideea unei *relații cordiale* între vocea auctorială și, până la urmă, cititorul actualizat al *Falsului tractat*. Impresia este una de *apropiere* și vine din nevoia de a actualiza o instanță absentă, de a-l aduce acolo, de a iniția / deschide discursul monologat auctorial spre o formă de (pseudo)dialog. Că lui C.C. Cornescu, cititorul actualizat al operei, i se conferă o poziție de „amic” rămâne o certitudine și pentru cealaltă parte a *Falsului tractat*.

Epistola, însă, cunoaște o tradiție scripturală de lungă durată, în special în literatura antică. Depart de caracterul intim, confesiv al scrisorii (dimensiune pe care să nu o neglijăm – pentru că se va păstra până la final – unde va crea platforma pe care treptat se va construi o relație inițiativă) între autor și cititorul său, epistola este o scriere care se adresează unui „spațiu public”. Există, însă, câteva componente structurale ale epistolei (să zicem, de ordin pragmatic) care trebuie avute în vedere pentru ca, pornind de la ele, să vedem în ce mod textul modelează relația dintre vocea auctorială și cititorul ei.

Epistola este o scriere prin excelență *didactică* care presupune un *discurs autoritar*, legiuitor, inițiind astfel o deschidere dialogală între o voce auctorială (o autoritate în domeniu) și un cititor actualizat cu care s-ar afla pe aceeași lungime de undă, care trebuie să adere, să garanteze acțiunea persuasivă auctorială. Așadar, epistola presupune existența unei *relații paternale*, ea fiind menită a fi „imitată”, a

transmite învățături despre scrierea „corectă”, presupunând deci o *relație de ucenicie* între autor și cititorul actualizat al acesteia. Totodată, discursul acesta legiuitor, autoritar pe care aceasta îl relevă presupune și o *deschidere polemică* menită a legitima punctul de vedere auctorial, prin raportare la celălalt.

Odobescu păstrează această formulă ca fundal, lucru observat și de alți interpreți ai operei, dar nu se reduce la aceasta, ci, pornind de la ea, pune bazele unei alt fel de relații între vocea auctorială și cititorul ei actualizat. Textul lui Odobescu păstrează deschiderea dialogală a epistolei, dar discursul nu mai este nici didacticist, nici legiuitor, ci *subversiv*, luând forma *rescrierii*. Așadar, deschiderea polemică este înlocuită cu *ironia subversivă*, iar discursul legiuitor, cu unul *mistificator*. Apoi, relației paternale, deschise, vizibile, prescriptive între autor și cititorul său, îi ia locul o alta ce *se desfășoară subteran* și care capătă *dimensiuni inițiatice* totuși pentru ca, în final, legiferării, dogmatizării să îi ia locul lectura-producție – *relectura*.

Cea mai importantă modificare constă, însă, în *schimbarea rolului actanților*. Dacă epistola tradițională propunea un *joc în trei*: între un *autor* (care purta și masca autoritară a legiuitorului), un *cititor* actualizat (care purta masca ucenicului) și un *opozant* sau chiar mai mulți (al căror rol este să legitimeze punctul de vedere auctorial, oficial), în *Pseudo-cynegeticos* vocea auctorială fuge de ipostaza legiuitoare, mistificându-se în permanență (ascunzându-se în spatele unei măști a falsei modestii). Totodată are loc și o schimbare de rol în relația ucenic-opozant. Ucenicul, cititorul pe care textul îl vrea, a cărui persuasiune o caută, este în *Pseudo-cynegeticos* unul absent, fiind vorba chiar despre *cititorul model*, instanță care se va naște la întâlnirea codurilor scripturale și de lectură ale autorului și cititorului actualizat. Opozantul devine acum cititorul actualizat, gusturile sale fiind în permanență supuse ironiei. Totuși relația față de acest opozant (cititorul actualizat al operei, C. C. Cornescu) este una ambivalentă pentru că dacă pe de o parte este *depărtat* (fiind țintă a permanentei ironii a vocii auctoriale, față de care autorul și scriitura pe care o reprezintă se prezintă ca diferență, ca alteritate), pe de altă parte acesta este *ținut aproape* (până la finalul cărții, atât datorită acroșării permanente a acestuia – prin pedepse, ironii, obiecții, rugăminți –, fie prin păstrarea acelui ton de „cozerie amicală”, printr-o oarecare atitudine de șăgălnicie, de toleranță). Important este de observat că locul scriiturii expozitive, prescriptive – tipică epistolei tradiționale – este luat de o *scriitură-producție*, de relectură, de rescriere.

Apropierea textului lui Odobescu de *formula foiletonului* are în spate în primul rând o problemă legată de structura de suprafață a operei (care a dus în eroare pe mai mulți dintre interpreții operei). Există o oarecare apropiere de această formulă vizibilă la nivelul compoziției, al suprafeței. În privința aceasta opera poate păcăli. Chiar dacă pare a fi scrisă în reprize scurte, în capitole de mică întindere, fără o ordine clară, ci relaxată sau fără o legătură între capitole (în afara subiectului – a vânătorii), așadar în ciuda aspectului compozit, mozaicat, foiletonist, apropiat de formula anticelei *satura*, există un cert demers subteran care acordă scrierii o *unitate de profunzime*, demers care poate viza autorul („ființa autorului” – așa cum eseul *Alexandru Odobescu și panorama ... deșertăciunilor* al lui Mircea A. Diaconu¹⁹ o pune în discuție), opera (așa cum o demonstrează Nicolae Manolescu²⁰) sau chiar

cititorul (așa cum vom vedea în paginile următoare). Dacă la începutul receptării sale opera a fost percepută fragmentar, episodic, antologal – lucru făcut cunoscut și de observațiile critice ale unui exeget precum Vladimir Streinu²¹, cu timpul – și nu întâmplător, ci odată cu pătrunderea în discursul critic literar românesc a unui filon hermeneutic –, opera a început să fie percepută unitar, demersul critic vizând o unitate de profunzime a operei, un filon subteran care relevă un *discurs inițiativ*.

În ce privește *formula eseului*, tehnica asociativă, erudiția vocii auctoriale, gândirea pedantescă, conceptuală sau existența unei anumite tematici de suprafață par a fi elementele care ar apropia într-adevăr această operă de formula menționată. Dar *Pseudo-cynegeticos* este mult mai mult și acest lucru nu numai pentru că erudiția, gândirea conceptuală este contrabalansată la Odobescu de un spirit ludic, ironic, de o scriitură care păstrează un echilibru între un discurs înalt, nobil, cult, erudit și un altul jos, de sorginte populară, conversațională, familiară (încălinat spre burlesc, spre mistificare, spre spirit – o atitudine atât de dragă epocii), Odobescu având grijă, așa cum menționează Liviu Papadima, să fie „doct fără pedanterie, didactic fără a plictisi, atractiv fără frivolitate”²². Or, acest lucru arată fie că, deși situează un standard înalt, opera lui Odobescu nu-și abandonează cititorul situat în prezentul scriiturii, fie că opera mizează pe seducerea, apropierea și nu pe depărtarea cititorului – fie el și unul mai puțin ideal.

b. Tipul de cultură

În literatura română secolul al XIX-lea se remarcă prin perpetuarea unei ezitări specifice tuturor „literaturilor tinere”. Acest secol marchează în literatura noastră trecerea treptată de la o cultură orală, de o vădită orientare retorică, către o cultură scrisă, de sorginte tipografică, scripturală. Or, acest lucru se poate observa și în *Pseudo-cynegeticos*.

Cultura în care Odobescu alege să scrie (o cultură în care înflorirea tiparului datorată desprinderii acestuia de sub tutela bisericii și apropierii lui de o cultură laicizată a influențat, din ce în ce mai mult, orientarea spre o cultură scrisă) păstrează totuși o legătură puternică cu oralitatea, această fascinație pentru cultura orală transmițându-se, așa cum menționează W. J. Ong²³, întregii „culturi tipografice timpurii”.

Deși există un fundament textualist (deci construit pe o cultură scrisă) al discursului, care presupune o călătorie pe care ca cititori suntem invitați să o facem în universul livresc al *Falsului tractat*, aducerea cititorului în text, felul în care acesta este chemat să se ficționalizeze are în spate o tradiție retorică. Deschiderea dialogală a discursului auctorial, spiritul polemic al cărții, organizarea dialectică a discursului care pune față în față două coduri scripturale și două estetici ale receptării diferite, strategiile de ficționalizare a cititorului sau contrabalansul oferit culturii livești de cea de orientare populară, toate acestea au în spate o tradiție orală, cu rădăcini în vechile retorici.

De cealaltă parte, elemente precum pedantismul, aerul științific, bogata țesătură intertextuală, tehnicile savantele ale stilizării, ornamentării sau prelucrării livești, cât și utilizarea intensă a subsolului paginii (care aparține tot vocii

auctoriale a textului), până și acel ultim capitol (ce se relevă ca o absență marcată tipografic) sunt elemente care provin și care atestă o tradiție a cuvântului scris, pe un filon asianic, alexandrin, livresc.

Cert este că dacă mijloacele ficționalizării cititorului sunt de origine retorică, jocul pe care Odobescu îl propune cititorului în *Pseudo-cynegeticos* urmărește tocmai inițierea acestuia într-un spațiu textual, scriptural care se trage din cultură. Aceleași tradiții retorice i se subsumează și deschiderea dialogală a majorității textelor pașoptiste și gesturile de curtoazie față de cititor și strategiile politetii sau desele acroșaje ale cititorului prin formule cât mai diverse (deși toate păstrează același aer amical), formule care vin în marea lor majoritate dintr-o zonă conversațională, vizând, așa cum menționează același Liviu Papadima, construcția unor strategii de „simulare a comunicării față în față”²⁴.

Întâlnirea cu aspecte precum literatura, pictura, sculptura, muzica (ele însele probleme de „cunoaștere publică” împărtășită și nu de experiență privată) sau preocuparea pentru o oarecare problematică a prezentului întăresc ideea creării unei „spațiu public” la care cititorul este invitat să participe. Totuși „spațiul public” odobescian este diferit oarecum de cel al congenerilor săi. Deși rămâne ancorat într-un fel în problematica prezentului, discursul pe care îl propune este de o cu totul altă natură vizând în primul rând formarea gustului estetic al cititorului său.

Oricum, important este să observăm că vorbim despre o problematică cu totul și cu totul nouă în condițiile programului pașoptist, un prim pas către depășirea militantismului, al utilitarismului sau al discursului patriotic care caracteriza construcția literaturii în perioada pașoptistă.

IV. Un joc cu trei lectori

Reluând, pentru moment, discuția purtată până acum, am văzut că vocea auctorială (și primul cititor al textului, de altfel) se angajează într-o (re)lectură-abatere a *Manualului* amicului său, o (re)lectură eretică în care, ținându-se pe urmele acestuia, își situează propria scriere într-o altă paradigmă. Procedând la desfacerea scriiturii cu care este investit *Manualul*, pe baza unei relații dialectice, scriitura odobesciană își construiește propria identitate. *Relectura quijotică* pe care această instanță o întreprinde, devine un pelerinaj într-o tradiție culturală bine-cunoscută, în care scriitura *Manualului* devine *decor*²⁵. Utilizând un *limbaj dublu* această voce auctorială se angajează într-un dialog cu celălalt cititor al textului, C.C. Cornescu, cititorul actualizat. El însuși, mai apoi, de pe poziția sa de cititor actualizat, situat într-o anumită tradiție a producerii și receptării, va garanta practic literaritatea textului amicului său și va legitima totodată (re)lectura pe care această voce auctorială o va întreprinde, motiv pentru care el devine o *necesitate*, fiind ținut *aproape* de text până la sfârșitul cărții, luându-i-se în permanență pulsul.

Implicarea unui anumit disconfort, pe care lectura textului lui Odobescu o presupune, a unei oboseli, plictiseli sau neplăceri, relevă atât faptul că acest cititor actualizat e circumscris unei anumite zone a receptării de text, dar și că producerea de text se realizează la ciocnirea a două sisteme de valori, două coduri de producere și receptarea diferite – una *exersată* (reprezentată de demersul vocii auctoriale, care

se situează într-o tradiție asianică) și una *actualizată* (prin prezența lui C.C. Cornescu și a *Manualului* acestuia, care se situează într-o tradiție aticistă). Disconfortul lecturii se ivește atunci când orizontul de așteptare e dezamăgit, e trădat, când între producere și receptare nu mai apare apropiere, ci depărtare. Încă din *Prefață* și mai apoi în primul capitol, cititorul actualizat al textului este avertizat de această dezamăgire: „Vezi să nu pați și tu ca simigiul, și de unde, cu drept cuvânt, te așteptai să fii răsplătit, chiar de la început, prin laude meritate, pentru toate cercetările serioase, pentru toate observațiunile adânci, pentru toate ostenele ce ai depus în opera ta, să nu capeți de la mine decât un *encomion* fluturatic și fără temei, psalmodiat și acela pe drâng sau cântat din frunză”²⁶, C.C. Cornescu fiind astfel *depărtat* de text.

Observăm, deci, că acest C.C. Cornescu e pus în situația de a juca un rol dublu: pe de o parte e obligat (uneori ca pedeapsă) să asiste până la sfârșit la lectura pe care autorul o realizează pornind de la *Manualul* său, obligat deci să se țină *aproape* de text, iar pe de altă parte e obligat să se *distanțeze*, întrucât devine în permanență ținta unor ironii din partea vocii auctoriale.

Așadar, aici, în aceste spații libere create de jocul celor două instanțe textuale se naște celălalt, al treilea cititor al textului – *cititorul model*. Este cea de-a treia poziție pe care textul ne cere să o încercăm, pentru că ironiile permanente la adresa lui C.C. Cornescu nu permit o suprapunere a acestui cititor model peste cel actualizat, fiind astfel obligați a ne ține la distanță de C.C. Cornescu. Acest cititor model e cel care trebuie să observe incongruența celor două coduri pe care cititorul actualizat și vocea auctorială le reprezintă și să se conformeze mai apoi poziției sale de cititor model căruia textul vrea să-i modifice valorile și gustul în materie de producere și receptare de text. Acest cititor model e cel pe care textul îl vrea, pentru că prin această poziție a cititorului model cartea încearcă *să ne învețe cum să o citim*.

Ce trebuie menționat, încă de la început, în privința *modelului de lectură* reprezentat de cititorul model, este că și acesta citește prin raportare la cititorul actualizat, născându-se prin diferență. Prin acest cititor suntem invitați în text, pe urmele trasate de vocea auctorială, să ne abandonăm labirintului textual odobescian, la a ne lăsa purtați prin acest paradis artificial, prin această țesătură pedantescă de texte. Iată-ne deci, urcați în căruța care în primul capitol al operei „abia înaintează pe căi fără urme”, având „dinainte-i (...) spațiul nemărginit”, căruța ce „înaintează încetinel și rătăcește fără de țal”, pentru ca, mai apoi „după repaos, colinda prin pustii” să reînceapă „cu aceeași plăcere”²⁷.

Și nu de puține ori, mergând pe urmele scriiturii odobesciene, urmând, așa cum menționează Leon Baconsky, „celebrul paradox latin *festina lente*, citat și de Odobescu – în variantă grecească – în capitolul al șaptelea [...], Odobescu zăbovește cu voluptate pe «războaiele literaturii» din răstimpuri și se complăce «în răsfățările poeziei și ale frumoaselor arte» ori în legănările propriilor amintiri, conspicează cu probitate (nu fără a face voit sofisticate comentarii marginale) diverse tratate sau scrieri de imaginație și se lasă ademenit de cele mai eterogene reminiscențe livești”²⁸. A zăbovi cu voluptate (pentru care „trebuie mai întâi de toate ... multă, foarte multă răbdare”), a te lăsa ademenit de cele mai cele mai

eterogene reminiscențe livrești, a fi atent la orice prilej de a te desfăta pe căi mai lăaturalnice implică *un hedonism al receptării*, un *pedantism*, o *boemie a lecturii*. A întârzia în acest spațiu al textelor, a găsi plăcerea acestor zăboviri, a te lăsa purtat de *plăcerea textului* reprezintă o recuperare a unei vechi tradiții a receptării (și a scrierii) – *hedonismul*, sau, cum îi spune Roland Barthes „arta de a trăi din care fac parte cărțile vechi”²⁹.

Iată-ne, deci, purtați în acest *spațiu nemărginit al textului*, spațiu care se revendică din cultură, o cultură a textului căutată în acele opere reprezentative pentru callimahismul roman din care Odobescu citează cu încăpățănare. Redescoperind anticii, redescoperim *hedonismul*.

Nu de puține ori vocea auctorială își pedepsește amicul prin a-l purta prin aceste *rătăcirii netrebnice, cărări înfundate, cotituri zadarnice, urme pierdute* încercând parcă o exorcizare, o pedepsire a „avidității cunoașterii”³⁰ care caracterizează lectorul comod. Iată că suntem obligați să respectăm integritatea textului, să-i urmăm toate rătăcirile, cotiturile, urmele, cărările înfundate, găsindu-ne și noi în acea imposibilitate în care se află vocea auctorială la un moment dat – „imposibilitatea rezumării”³¹. Lectura ca și cunoaștere este cea care este amendată de acest text, lectura ca înaintare spre final³², lectura reductivă.

Ei îi este opusă o *lăcomie literară*, mai exact lectura lipsită de scop, neorientată spre final, o lectură construită pe răbdare, în care linearitatea e permanent întreruptă de gustul pentru detaliu, căreia, la sfârșit, nu i se promite nimic și care nu are nimic de câștigat în afara unei ... *plăceri a textului*. Ghidată pe aceste căi, lectura devine astfel expansiune; nu reducere, ci îmbogățire a textului, plecare în alte texte sau cum ar fi spus Matei Călinescu – *(re)lectură*. Formarea acestui *cititor aristocratic* (Roland Barthes) devine posibilă tocmai prin existența aceasta duală a cititorului model (atât din afară, cât și înăuntru). A spune despre acest cititor că are o anumită independență, pe care i-o acordă poziția sa *din afară*, e parțial adevărat, întrucât și acesta se circumscrie unor *poziții potrivite, convenabile* (L. Hutcheon) pe care însuși textul le propune, din care să perceapă ... nu, să ajute la construcția sensului.

A vorbi deci despre acest cititor ca despre un hedonist, inițiat în tainele scriiturii, un estetic, un spirit critic, un cititor aristocratic, cu gust pentru detaliu, înseamnă, de fapt, a repeta anumite poziții pe care textul însuși le impune. Iată că prin poziția acestui cititor model suntem puși în fața unei opțiuni, poziția sa nefiind deloc una neutră, ci una *implicată*, textul forțând practic îndepărtarea noastră de valorile cititorului actualizat și apropierea de sistemul de valori al vocii auctoriale pe care, prin demersul dublu al cărții sale, acela de producere și receptare, le vom căuta.

Iată-ne, deci, invitați în această carte absolut formidabilă a juca toate cele trei roluri, toate cele trei poziții pe care *Pseudo-cynegeticos* le propune, a repeta practic pozițiile înscrise deja în text pe care, în funcție de sistemul de valori al fiecăruia dintre noi, le vom respinge sau apropia.

V. Crearea dorinței de a citi

Crearea dorinței de a citi este, probabil, problema cea mai delicată ce se învâрте în jurul creației lui Odobescu din punctul de vedere al receptării. Ce anume

ne propune *Pseudo-cynegeticos* pentru a crea și a menține dorința de a citi a lectorului? Ce cititor are în vedere când propune acest lucru? Are în vedere Odobescu pe cititorul pașoptist când își creează opera sau și-o orientează către un cititor situat în viitor? Reușește el oare să inițieze un discurs care să nu treacă drept opac cititorului? Dacă reușește acest lucru, cum o face? Și dacă identificăm o cale prin care Odobescu reușește să creeze și să mențină dorința de a citi, nu „eșuăm” cumva în subiectivism?

Firește că vorbim despre un punct de vedere subiectiv pe care mi-l asum cu atât mai mult cu cât și astăzi acest text a rămas un apanaj al unui grup restrâns de cititori. În primul rând pentru Odobescu trebuie să fi fost o misiune grea – având în vedere faptul că textul mizează pe utilizarea unor tehnici de între-rupere a discursului precum digresiunea, tehnica asociativă, fragmentarea discursului, colajul sau reducerea și suspendarea tempo-ului lecturii – să găsească un compromis pentru a-și menține cititorul aproape. Apoi, cartea nu mizează nici pe prezența acțiunii, nici pe prezența acelor „dezbateri publice” specifice literaturii zilei („în care cititorului pașoptist îi plăcea să se recunoască”, așa cum menționează Liviu Papadima). Or acest lucru trebuia înlocuit cu altceva și acel altceva vine cu siguranță din zona *metaficțiunii*.

Spuneam în capitolele anterioare că Odobescu utilizează în această carte un *limbaj dublu*, textul fiind presărat cu *mise en abyme*-uri, cu metafore narcisiste, cu pasaje alegorice, lucru care relevă o preocupare (mai adâncă, întinsă pe parcursul întregii cărți – de altfel una dintre dimensiunile care conferă unitate cărții) pentru o tematizare a propriilor procese de producție și de receptare.

Și totuși, cum reușește acest lucru? În fond, vorbim despre un joc elevat, elitist, căci acest limbaj dublu presupune inițierea unei complicități între autor și cititor, în care autorul construiește un drum subteran, paralel pe care îl presară cu diverse „urme” pe care cititorul trebuie să le caute, să le urmeze și să le actualizeze „răsunetul”. Cum reușește Odobescu să inițieze acest joc metafictional? Ei bine, apelând la un „bagaj textualist” cu o anumită tradiție în epocă, care să poată fi, „cu ușurință”, recunoscut (bineînțeles de către un cititor inițiat în literatura vremii).

Numai că aici e problema. Cartea lui Odobescu a rămas epocii sale opacă. Ea a rămas opacă chiar și în receptarea imediată (receptare realizată de o serie de cititori avizați). Este evident că jocul suprafețelor a incomodat, principalele „recenzii” ale operei rămânând pliate undeva la nivelul compoziției, al suprafețelor, al tematicii. Abia Nicolae Manolescu în *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu* propune o interpretare mai profundă a operei, care trece de structura ei de suprafață – și lucrul acesta nu ne miră pentru că opera lui Odobescu a început să fie gustată odată cu emergența literaturii postmoderne.

De mai multe ori Odobescu a fost citat printre precursorii postmodernismului, critica actuală găsind în opera sa o rădăcină, o manifestare a unui filon care abia în postmodernitate a ieșit la suprafață, a ajuns conștient de sine: „Nu este vorba doar de recuperarea retrospectivă a «postmoderniștilor» altor vremuri, ci de existența simultană a unei istorii centrale, puternice, oficializate, *tari*

și a uneia marginale, subterane, *slabe*, ignorate ca atare, care-și descoperă abia acum, odată cu apariția conștiinței de sine a postmodernismului, identitatea.”³³

Așadar această carte reprezintă unul dintre primele texte cu adevărat metafictionale ale epocii. Că este așa ne-o demonstrează același Nicolae Manolescu atunci când citește *Pseudo-cynegeticos* ca pe „un protocol al scrierii în care subiectul (Cartea) abia se face”³⁴. *Pseudo-cynegeticos* mizează pe o „dezgolire a procedului”, pe un *limbaj dublu*, pe inserarea unor episoade în care „opera comentează asupra propriei identități discursive”. Or tocmai această „dezgolire a procedului”, al cărei rol este, așa cum menționează Linda Hutcheon (pe urmele lui R. Barthes) „transformarea procesului făcerii, a poiesis-ului într-o parte a plăcerii împărtășite a lecturii”³⁵, presupune inițierea unei *forme de complicitate* între autor și cititorul său.

Așadar, dimensiunea aceasta metafictională ar reprezenta nu numai momentul în care opera comentează asupra propriei identități discursive, moment care nu poate exista fără complicitatea cititorului, dar și o invitație deschisă adresată cititorului către relectură (căci a intui existența unui drum subteran, metafictional presupune necesitatea relecturii operei în cheia nou descoperită). Plăcerea recunoașterii procedeelor metafictionale este o plăcere a *inițiatului*, o formă subtilă de complicitate, o promisiune a accesului spre intimitatea discursivă a unui autor. În acest fel se inițiază în *Pseudo-cynegeticos* un *context hermeneutic*, o invitație subtilă lansată cititorului de a se posta pe urmele vocii auctoriale, al jocului pe care aceasta îl inițiază.

Abia în acest sens putem vorbi despre existența unei unități de profunzime a operei care mizează tocmai pe relația inițiată ce se desfășoară între autorul și cititorul său. Purtați prin texte diferite (obligat să întreprindă un „dialog cu anticii”), purtați prin discursuri diferite (de la literatură la muzică, pictură, sculptură, etc.), purtați prin scriituri diferite (de la filologie la culinar, critică de artă, zoologic, anecdotic, burlesc, etc.) cititorul este sedus, chemat să guste din „plăcerea textului”, acea plăcere care „nu se rupe de cultură” (R. Barthes) și care are în spate o tradiție hedonistă (ca fundament filozofic, scriptural pe care se construiește receptarea).

VI. Schimbarea gusturilor cititorului

De departe miza vizibilă a acestui text o reprezintă schimbarea gusturilor cititorilor săi la întâlnirea cu discursul exersat în *Pseudo-cynegeticos*. Or, discutarea acestei problematice nu vine, însă, fără niște întrebări. Când discutăm despre schimbarea gusturilor cititorului vorbim evident despre un cititor real (în acest caz eu, cel care citesc acest text). Nu putem însă să neglijăm faptul că Odobescu a scris acest text avându-l în minte pe cititorul pașoptist, aceasta și pentru că, așa cum s-a mai spus, aceste texte „datează” (fiind adânc legate de timpul lor, de o anumită urgență) – în care aș încadra și textul lui Odobescu, deși se pliază pe o atitudine diferită față de cea a congenerilor săi –, dar și pentru că, având în vedere acest cititor (pașoptist) discuția va reflecta cel mai bine situația receptării în epocă.

Așadar, faptul că acest text își tematizează procesul receptării (pornind de la acea strategie de înșelare a orizontului de așteptare al cititorului) presupune faptul că a fost scris cu gândul la paradigma receptării în interiorul marelui discurs

pașoptist – și lucrul acesta se poate vedea și din înscenarea aceluia joc în trei între vocea auctorială, cititorul actualizat și cititorul model al textului, miza evidentă fiind schimbarea gusturilor unui cititor format la școala marelui discurs pașoptist.

În capitolul al IX-lea, după ce își bucură cititorul actualizat cu o rafală de versuri ale Marchizului de Saint-Lambert, vocea auctorială relevă, chiar dacă pe un ton ușor ironic, adevărata miză a demersului său: „Sper, amice, că acum cel puțin, după ce lăudai, poate cu ceva prisos, alexandrinele curat țesălate și frumos dichisite ale unui poet om de treabă, și astfel mă rostii chiar și în versuri, copiate de la dânsul, asupra plăcerilor vânătorii cu prepelicarul, acum zic, sper că-ți voi fi brodit gustul, îți voi fi intrat cu totul în plac și că deocamdată mă pot răsfața plutind pe deplin în apele tale.”³⁶ Schimbarea gusturilor cititorului său este ceea ce Odobescu propune în această carte (să zicem scopul utilitar, persuasiv mascat al cărții) atunci când inițiază acel joc în trei – căci dacă cititorul actualizat, deși depărtat (prin ironizarea și polemizarea subtilă cu codul productiv și receptiv pe care îl reprezintă), este ținut aproape, până la sfârșit, pentru ca, pe fondul întâlnirii celor două mari coduri scripturale pe care cele două instanțe le reprezintă să se nască cititorul pe care cartea cu adevărat îl dorește, aceasta se întâmplă în primul rând pentru că prezența lui este una necesară, actualizată nu numai sub forma unui cod scriptural, productiv, ci și ca unul receptiv.

Când vocea auctorială apelează la strategia înșelării orizontului de așteptare pentru a construi un text care se definește ca alteritate, el își înscrie „amicul” într-o tradiție a receptării în care recunoaștem prezența marelui discurs pașoptist. Lucruri pe care vocea auctorială le „reproșează” *Manualului* amicului său – utilitarismul, gravitatea, didacticismul, autoritatea (ele însele caracteristici pe care s-a fundamentat tradiția aticistă, reîncarnată apoi, în spațiul cultural autohton, în elanul luminist al generației pașoptiste) – reprezintă dimensiunile pe care se construiește la noi marele discurs pașoptist, pornind de la care vocea auctorială, prin intermediul acelei relecturi / rescrieri a cărții lui Cornescu, își definește propria scriitură ca alteritate.

Așadar, să nu neglijăm prezența acestui cititor actualizat. El nu este doar punctul de referință, doar punctul de demarcație față de care discursul auctorial se propune ca diferență. Lui i se atribuie totuși identitatea de „amic”, dar și paternitatea asupra *Manualului vânătorului*. Dar, cel mai important lucru de observat, la el nu se renunță niciodată. Acest cititor actualizat reprezintă, așadar, o mască necesară, un pas necesar pe care să se construiască cititorul model al textului.

Până la urmă, așa cum am mai afirmat, Odobescu ne propune în *Pseudocyngeuticos* un joc cu lectori, așadar trei măști pe care cititorul real, la întâlnirea cu textul, le poate încerca. Dacă Odobescu își scrie textul având în vedere un cititor format la școala marelui discurs pașoptist (căruia i-ar corespunde evident masca cititorului actualizat), el nu o face pentru a-l îndepărta pe acesta de textul său. Odobescu nu-și permite o atitudine arogantă, miza fiind inițierea unui joc în care cititorul real să dorească el însuși să se depărteze de valorile acestui cititor actualizat și să le caute pe cale ale cititorului model (acestea din urmă construite pe cele ale vocii auctoriale), învățând totodată să citească din punctul de vedere al acestei instanțe.

Invitându-și cititorul la o călătorie, la un pelerinaj împreună cu instanța auctorială, inițiindu-l într-un joc gratuit, hedonist cu forme, scriituri și discursuri diferite, reducând tempo-ul lecturii și purtându-și cititorul prin spații estetice pluridisciplinare, învățându-l să guste din plăcerea gratuită a textului, Odobescu încearcă să își dezvețe cititorul de o serie de principii ale receptării modelate în cadrul marelui discurs pașoptist. Însă acest raport inițiativ ia și forma complicității pe care vocea auctorială o instituie prin acel discurs subteran în care acesta își invită cititorul să participe la construcția identității discursive a acestei cărți (plăcere, de altfel, rezervată inițiatului – un alt motiv pentru care poziția cititorului model devine una flatantă), pentru ca în urma acestui raport, a acestei experiențe („limită”) să se nască un *nou cititor, unul botezat în „religia textului”*.

Într-un fel, Odobescu ridică ștacheta, recunoaște că ar putea exista un cititor căruia textul său, scriitura sa, periplul său să-i displace (datorită inovării discursului, datorită refuzului satisfacerii orizontului de așteptare al cititorului etc.), dar el nu renunță niciodată total la acesta. În fond, tonul este de „cozerie amicală”, fondul didactic (deși ia forma complicității metaficționale) nu dispăre, ci se metamorfozează într-o *relație inițiativă*, un joc al cărui scop ultim este atât o *modificare a gustului cititorului* (care nu se mai înfiripă pe o filieră iluminist-mimetică), cât și *formarea unui gust estetic* (depărtat de utilitarismul, de discursul urgent, grav al pașoptiștilor). Lectura devine fenomenul care forțează cititorul real să caute desprinderea de valorile acestui cititor actualizat, să caute plăcerea în gratuitate, în ludic, să redescopere „tihna” lecturii anticilor și o dată cu ea, hedonismul.

Vedem, deci, că în *Pseudo-cynegeticos*, Odobescu cere un alt tip de cititor – mai elevat, mai rafinat, mai aristocrat în gusturi, căci dacă marele discurs pașoptist a avut misiunea de a crea un public cititor, de a-l aduce din neant, de a-l deschide către formele literaturii, în cartea lui Odobescu simțim că acest misionariat (iluminist) a luat sfârșit. Începând din acest moment va începe lupta pentru *elevarea gusturilor cititorului*; acesta trebuie pus față în față cu marea artă.

Vorbim, așadar, despre cultivarea unei forme incipiente de „autonomie a esteticului” și tocmai de aceea opera lui Odobescu reprezintă un moment de tranziție către junimism. Deși pornește de la un miscelaneu specific epocii, deși există oarecum o problemă a prezentului sau o aceeași deschidere către un cititor (așa cum o vom găsi și la congenerii săi), ceea ce propune Odobescu în această carte este altceva. Textul își desprinde cititorul de discursul utilitar ce caracteriza întreaga perioadă pașoptistă. Încetul cu încetul cititorul este inițiat într-un spațiu al gratuității care are ca singur „scop” transformarea cititorului utilitar (al perioadei pașoptiste) într-unul de plăcere. Elanul didacticist, constructiv, paternal, utilitar lasă loc unei forme incipiente de „autonomie a esteticului”.

Această formă incipientă de autonomie a esteticului se fundamentează la Odobescu pe gratuitatea discursului, pe textualism, pe atitudinea ludică și, nu în ultimul rând, pe hedonism – cea filozofie a receptării ce se construia pe întâlnirea cu textele antice, cu „marele text infinit”.

Periplul, deci, pe care Odobescu îl propune cititorului său real (cititorul pașoptist) în *Pseudo-cynegeticos* mizează pe efect, pe rafinament, pe plăcerea

textului, întâlnirea pe care acesta o propune cititorului cu livrescul, cu esteticul având drept scop declarat producerea unei „revigorări” (prin mijloace estetice), a unei „redeșteptări a simțurilor” (tocite în perpetuarea marelui discurs pașoptist, pe cât de divers tematic, pe atât de restrâns, de univoc în subordonarea față de imperativul prezentului).

Să spunem că această „revigorare” a reușit. Dar cu ce costuri?

Concluzii

În contextul lecturii pe care am propus-o, spațiul acesta al concluziilor este unul destinat adevăratului cititor real al acestei opere, spațiu în care voi încerca să punctez implicațiile pe care le au jocurile pe care *Pseudo-cynegeticos* le propune cititorului său real, însă dintr-o perspectivă actuală, contemporană (fără a ignora faptul că și acest text a fost scris avându-l în vedere pe cititorul pașoptist).

Ca cititori reali, această carte ne invită să preluăm poziția cititorului model, o poziție flatantă, care presupune asumarea unei măști a inițiatului (însă printr-un demers care implică o raportare la celălalt, un raport de diferență față de valorile cititorului actualizat); căci, dacă în marea majoritate a textelor pașoptiste, aderența la ideologia auctorială se făcea în mod direct, aducând în față pe acel „narator” despre care vorbea Liviu Papadima, în *Pseudo-cynegeticos* jocul este mult mai subtil. Valența formativă („didacticistă”) a discursului nu dispare, ci, în cartea lui Odobescu, se concretizează la întâlnirea cu Textul. Important devine acum „drumul împreună” în sensul în care cititorul este invitat să facă acea călătorie alături de vocea auctorială, urmând ca formarea gusturilor acestuia să se facă la întâlnirea cu textul, cu paratextul sau cu intertextul.

Miza pe care textul lui Odobescu o propune cititorului pașoptist presupune, așadar, depărtarea de codurile de producție și de receptare legitime de marele discurs pașoptist; pentru că exact identitatea pe care discursul exersat în această carte și-o asumă – una construită pe gratuitate, textualism, hedonism, ludic, proteism – reprezintă dimensiunile prin care această carte diferă de un discurs exersat în pașoptism (construit pe didacticism, gravitate, utilitarism sau autoritate). Așadar, prin această formă de „autonomie estetică” cartea lui Odobescu marchează trecerea către cealaltă treaptă a paradigmei receptării – momentul junimist. Jocul este (și a rămas) unul elitist, o ridicare a ștachetei, care marchează, de fapt, o altă înțelegere a jocului literaturii.

Scriitura la două capete pe care o propune Odobescu în *Pseudo-cynegeticos*, jocul cu binomi precum: autor-cititor, lectură-scriere, text-realitate, proiecție-concretizare, manuscris-tipăritură etc., angrenează un întreg repertoriu textual pașoptist, implicând, de fapt, o regândire a fenomenului literaturii, o re poziționare a relației celor trei componente care alcătuiesc axa comunicării literare – autor-text-cititor. Relectura poeticii tradiționale lovește în inima tradiției aticiste, aducând la suprafață pe celălalt termen al opoziției (asianismul textului), termen pe care se va fundamenta procesul receptării în *Pseudo-cynegeticos*.

Iată, deci, că formarea cititorului pe care această carte îl dorește se realizează pe două căi: pe de o parte prin jocul celor două instanțe textuale care își

împart spațiul dialogal al operei, pentru ca la intersecția codurilor culturale (de producere și receptare) pe care vocea auctorială și C.C. Cornescu le actualizează să se nască cea de-a treia instanță textuală – cititorul model, iar pe de altă parte prin deschiderea cititorului către acel joc al suprafețelor, prin medierea întâlnirii lui cu forme, scriituri sau discursuri diferite, lucru care va reprezenta fundamentul relației inițiatice prin care cititorul pe care cartea îl construiește va fi „botezat în religia textului”.

Așadar, *Prefața* nu doar postulează existența unui text-origine și a unui text-producție, ci tematizează, totodată, „ducturile” prin care opera își va construi cititorul, fie că este vorba despre procesul producerii (proces care, la rândul lui, relevă o latură receptoare), relectura *Manualului* lui C.C. Cornescu devenind rescriere, prilej de a construi o nouă identitate discursivă și, de aceea, cerând cititorului un nou raport cu Textul, fie că este vorba despre fenomenul receptării (fenomen care relevă o latură productivă). Inițiindu-și cititorul într-un spațiu textual (situat într-o tradiție asianică), situându-și întreg discursul sub semnul lui *pseudo-*, această carte pune bazele construcției unei noi relații cu cititorul său – relație mediată chiar de procesul lecturii. Astfel, lectura, acea întâlnire înscenată cititorului cu forme, scriituri și discursuri diferite, devine procesul prin care textul încearcă să își modifice cititorul.

Așadar, dincolo de jocul suprafețelor se ascunde un demers construit pe inițiere, demers al cărui scop este pe de o parte modificarea gusturilor, iar pe de altă parte formarea gustului estetic al cititorului real.

Nu vom încheia, însă, înainte de a aduce în discuție acea dimensiune (pe care titlul operei o sugerează doar), dimensiune pe care se construiește întâlnirea cititorului cu textul lui Odobescu – *jocul*. Ca strategie metafictională, jocul are „menirea” de a angrena un cititor, de a-l pune față în față cu o serie de reguli care constituie însăși limitele înțelegerii fenomenului literaturii. Jocul mizează așadar pe *inițiere*. În acest fel Odobescu își pregătește cititorul, care ar trebui ca, în urma acceptării jucării rolurilor pe care scena textuală i le propune, să se schimbe.

Jocul însuși reprezintă o formă de sublimare (a gusturilor cititorului), inițiind un spațiu al întâlnirii cu celălalt (cu discursul celuilalt). Prin această strategie, așadar, Odobescu inițiază un *context hermeneutic* fundamentat pe gratuitate, pe ludic, pe textualism, pe hedonism. E forma cea mai elegantă a acestui text de „a-și cere” cititorul, de a-l angrena, de a-l forța să participe, de a-l seduce, de a-l face să vrea să știe ce se ascunde în spatele demersului subteran pe care opera îl inițiază sub acel joc incoerent, fragmentat, plural al suprafețelor.

-
- ¹ Mircea A. Diaconu, *Alexandru Odobescu și panorama ... deșertăciunilor*, în *Instantanee critice. Din timpul iluziei*, Editura Moldova, 1998, p. 39.
- ² Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p. 8.
- ³ Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p. 13.
- ⁴ Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p. 7.
- ⁵ Boileau, *Arta poetică*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 76.
- ⁶ Boileau, *op. cit.*, p. 37.
- ⁷ Boileau, *op. cit.*, p. 53.
- ⁸ A.I. Odobescu, *Pseudo-cynegeticos*, Editura Minerva, București, 1972, ediția a II-a, p. 10.
- ⁹ Boileau, *op. cit.*, p. 77.
- ¹⁰ Boileau, *op. cit.*, p. 54.
- ¹¹ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Editura Cartier, București, 2006, p. 17.
- ¹² Gustav Hocke, Rene, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, București, 1977, p. 27.
- ¹³ Horatiu, *Satire și epistole*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959, p. 219.
- ¹⁴ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Editura Cartier, București, 2006, p. 11.
- ¹⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 16-17.
- ¹⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁷ A. I. Odobescu, *op. cit.*, p. 108.
- ¹⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁹ Vezi Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, pp. 39-43.
- ²⁰ Vezi Nicolae Manolescu, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, Editura Minerva, București, 1976, pp. 73-84.
- ²¹ Vladimir Streinu, „Al. I. Odobescu”, în vol. *Clasicii noștri*, Editura Ideea europeană, București, 2008.
- ²² Liviu Papadima, *Literatură și comunicare*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 249.
- ²³ Walter J. Ong, S. J., „The Writer's Audience Is Always a Fiction”, în *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol.90, Nr.1, January, 1975.
- ²⁴ Liviu Papadima, *Literatură și comunicare*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 225.
- ²⁵ Vezi Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York and London, 1980, pp. 48-56.
- ²⁶ A. I. Odobescu, *op. cit.*, p. 10.
- ²⁷ A. I. Odobescu, *op. cit.*, pp. 13-14.
- ²⁸ Vezi Leon Baconsky, *Postfață*, în Odobescu, A.I., *Pseudo-cynegeticos*, Editura Minerva, București, 1972, ediția a II-a, p. 174.
- ²⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16.
- ³⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 13.
- ³¹ A. I. Odobescu, *op. cit.*, p. 122.
- ³² Vezi și contextul citării horatiene în *op.cit.*, p. 108.
- ³³ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula. Brașov, 2002, p. 22.
- ³⁴ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 79.
- ³⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 20.
- ³⁶ A. I. Odobescu, *op. cit.*, p. 115.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Ed. Cartier, București, 2006.
- Boileau, *Arta poetică*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române – compendiu*, Ed. Minerva, București, 1983.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Ed. Polirom, Iași, 2003.
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Minerva, București, 1988.
- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1972.
- Diaconu, A. Mircea, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula. Brașov, 2002.
- Diaconu, A. Mircea, „Alexandru Odobescu și panorama... deșertăciunilor”, în *Instantanee critice. Din timpul iluziei*, Ed. Moldova, 1998.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bucuresti, Univers, 1991.
- Hocke, Gustav Rene, *Manierismul în literatură*, Ed. Univers, București, 1977.
- Horatiu, *Satire și epistole*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York and London, 1980.
- Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Ed. Paralela 45, București, 2006.
- Jauss, H.R., *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Ed. Univers, București, 1983.
- Langman, F.H., „The Idea of the reader in literary criticism”, în *The British Journal of Aesthetics*, vol.7, Thames and Hudson Ltd., London, 1967.
- Macsiniuc, Cornelia, *Towards a Poetics of Reading Poststructuralist Perspectives*, Ed. Institutul European, Iași, 2002.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2002.
- Manolescu, Nicolae, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, Ed. Minerva, București, 1976.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Aula, Brașov, 2002.
- Munteanu, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, Ed. Alfa, București, 1998.
- Odobescu, A.I., *Pseudo-cynegeticos*, Ed. Minerva, București, ediția a II-a, 1972.
- Papadima, Liviu, *Literatură și comunicare*, Ed. Polirom, Iași, 1999.
- Papu, Edgar, *Apolo sau ontologia clasicismului*, Ed. Eminescu, București, 1985.
- Rabinowitz, J. Peter, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.
- Seitz, James E., „A rhetoric of reading”, în Andrews, Richard, *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture and Education*, Routledge, N.Y., London, 1992.
- Wallace, Martin, „From writer to reader: Communication and Interpretation”, în *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.
- Walter J. Ong, S. J., „The Writer's Audience Is Always a Fiction”, în *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 90, Nr.1, January, 1975.
- Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*, Ed. Cartea românească, București, 1989.

DIE IRONIE ALS OPTIKINSTRUMENT BEI PROUST UND MUSIL. *FRANÇOISE UND RACHEL* ALS LITERARISCHE INSZENIERUNGEN DES KOMISCHEN

Raluca HERGHELIU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
hraluca@gmail.com

Résumé: L'article se propose une analyse des fonctions et des formes de l'emploi de l'ironie dans les œuvres de Proust et de R. Musil (*A la Recherche du temps perdu* et, respectivement, *Der Mann ohne Eigenschaften*), à l'instar des figures fictionnelles des servantes: Françoise et Rachel. Une importance particulière acquiert le phénomène de l'ironie en passant par la notion de perspective: soit au niveau du contexte socio-culturel du début du XXe siècle, soit au niveau des perspectives ironiques abordées dans les textes romanesques et qui se concentrent surtout sur les deux personnages en observation, la question de l'optique se voit toujours mise en discussion.

Mots-clés: ironie, Proust, Musil, notion de perspective

Zahlreiche Entsprechungen zwischen Prousts *Recherche* und Musils *Mann ohne Eigenschaften* haben die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Literaturwissenschaft geweckt. Tatsächlich fallen die beiden Romane jedem Leser nicht nur wegen der formellen Kompliziertheit, des großen Umfangs und des Umgangs mit philosophischen Ideen der Jahrhundertwende auf. Gemeinsame Züge des Gesellschaftsromans lassen ein eigentümliches Panorama auf das bürgerliche Zeitalter entstehen, das nicht selten kritische Akzente in sich trägt.

Die beiden Autoren sind von der eigentümlichen Psychologie der jeweiligen Sozialklassen angezogen. Das bevorzugte Mittel, wodurch die Kritik der bürgerlichen Gesellschaft bei Proust und Musil eingeführt wird, ist die Ironie.

1. Die Ironie im Kontext der Jahrhundertwende

1.1. Literarische und wissenschaftliche Bestimmungen der Ironie um 1900

Dass Ironie als eines der gemeinsamen Stilmittel der *Recherche* und des *Mann ohne Eigenschaften* gilt, ist nicht unerwartbar. Nicht nur war Ironie um die Jahrhundertwende in der europäischen Gesellschaft eine Mode, ein Kennzeichen des «siècle des décadents» und des Dandy. Für alle wichtigen Autoren des europäischen 20. Jahrhunderts war sie ein aktives Mittel zur Perspektivierung des Sozialen. Für Pierre Schoentjes war literarische Ironie im Frankreich der Jahrhundertwende der Erbe der deutschen Romantik zu verdanken.¹ Wie Schöntjes überzeugend darlegt, hängt die produktive Rezeption der deutschen Romantik im

Frankreich der Jahrhundertwende² mit deren Wiederbelebung in ganz Europa zusammen: Nicht nur in Frankreich, wo Novalis und Hoffmann ins Französische übersetzt wurden, sondern auch in Deutschland und Österreich, wo ein neuromantisches Engagement herrschte, zeigten die Autoren ihre Sensibilität gegenüber der „romantischen Ironie“:

«L’ironie enseigne qu’il faut estimer l’art et en sourire; une fois encore nous trouvons exprimée cette caractéristique essentielle du phénomène qui nous préoccupe: l’ironie n’affirme jamais rien qu’elle ne nie en même temps par quelque côté.»³

Vor einer Welt voller Gegensätze, die unmöglich zu lösen sind, vertritt der Ironiker eine Haltung, die ihn zu einer systematischen Distanzierung führt. Diese Haltung ist auch als *Ironismus* bezeichnet worden:

«Contrairement à ce rationalisme, l’ironisme est dominé par le sentiment de ce qu’il y a de contingent, de hasardeux, d’alogique dans l’évolution humaine, par l’idée de la faillibilité de la raison ratiocinante, à prétention dogmatique.»⁴

Georges Palante schrieb 1906:

«On voit à présent quel est le principe métaphysique de l’ironie. Il réside dans les contradictions de notre nature, et aussi dans les contradictions de l’univers ou de Dieu. L’attitude ironique implique qu’il existe dans les choses un fond de contradiction, c’est-à-dire, au point de vue de notre raison, un fond d’absurdité fondamentale et irrémédiable.»⁵

Betrachtet von Phillippe Hammon wie eine „philosophische Haltung“, wie eine „Art zu denken“⁶, steht die Ironie zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zeichen einer ambivalenten Dialektik, die als Marke einer technikbedingten Abstrahierung des philosophischen Denkens und der Distanzierung des dichterischen Blicks ohne weiteres zu verstehen ist. Aktuelle Studien, die sich mit den Interferenzen zwischen dem Technischen und dem Literarischen um die Jahrhundertwende beschäftigen⁷, stellen klar, dass die wissenschaftliche und technologische Entwicklung eine Sublimierung der künstlerischen Darstellungsformen und eine Abstrahierung des künstlerischen Denkens, vor allem aber eine Reorientierung des Blicks auf die Subjektivität und eine Distanzierung vom Sozialen heranzog. Die duale Funktion der Ironie, eine distanzierte und zugleich gefühlsmäßige Position des Betrachters im Verhältnis zum ironisierten Gegenstand zu bestimmen⁸, entspricht der Widersprüchlichkeit des modernen Subjekts, seiner kontradiktorischen Stellung zur Wirklichkeit, und zählt zu den repräsentativsten Symptomen der modernen Ambivalenz, die das bekannte Schwanken des kollektiven Bewußtseins zwischen Technikphobie und Technikeuphorie direkt oder indirekt zur Grundlage hat.

1.2. Die Ironie im biographischen Rahmen bei Proust und Musil: Ausgehend von Ph. Chardin

Angewendet als Instrument der analytischen Betrachtung und der Objektivierung, ist die von Hammon als „philosophische Haltung“ verstandene Ironie bei zwei Autoren, die selbst in einem ambivalenten Verhältnis zur analytischen Wissenschaft standen, nicht schwer zu verstehen: Sowohl Musil, als auch Proust hatten eine philosophische Ausbildung, distanzierten sich aber in ihrem Schaffen von einer an wissenschaftlicher Rationalität und Empirismus orientierten

Philosophie und ihrer systematischen Ausdrucksform, der Abhandlung. Ironie ist nicht nur eine Charakteristik der in ihren Romanen manifest werdenden Stellung gegenüber einer philosophisch ausgedrückten Wissenschaft, sondern auch die „philosophische Linse“, durch welche die Wirklichkeit betrachtet wird. Philippe Chardin assoziiert ihre duale Haltung zur Philosophie mit ihrem dualen Verhältnis zu ihren eigenen Vätern, die selbst wissenschaftlich-philosophische Orientierungen hatten: Sowohl der Akademiker Adrien Proust, Autor von zahlreichen Medizin-Studien philosophischer Prägung, als auch der Universitätslehrer und Ingenieur Alfred Musil, dem der Bereich der Philosophie nicht unbekannt war, standen mehr zur Seite der im Vergleich zur Literatur als „schlichter“ und „weniger frivol“ betrachteten Philosophie. Die „ironische Konstruktion“ der Romane Prousts und Musils ist durch die Tendenz zu erklären, die „Welt der Väter“ umzugestalten, wobei die Ironie als eine Lösung für die gleichzeitige Bedingtheit der beiden Autoren in Gefolgschaft und Gegensatz zur philosophisch-wissenschaftlichen Objektivierung der Wirklichkeit ihrer Väter steht.

1.3. Zum optischen Motiv und zur ironischen Perspektivierung des Sozialen um 1900: Ironie und Fotografie

Die wissenschaftliche Welt der Väter mit ihren objektivierenden Tendenzen mag die Schriftsteller Proust und Musil zur ständigen Objektivierung der Wahrnehmungswelt durch ironische Distanzierung veranlasst haben. Dieselbe Welt der wissenschaftsbedingten Gesinnung soll die technologische Intertextualität der beiden Romane⁹ bedingt haben, die einen ersten Rekurs auf die Zeitlichkeit und einen zweiten auf die Ironie gemacht haben soll. Wenn die Erinnerung bei Proust in Analogie mit den Linsen eines Teleskopes steht, kann die Verselbstständigung der Ironie als Haltungskonstante in den literarischen Werken der beiden Autoren durch den entgegengesetzten Effekt des Optikmittels symbolisiert werden¹⁰: Im Gegensatz zum optischen Effekt der Nähe eines Teleskopes (bei Proust eine Metapher der Selbstanalyse), steht die Ironie als ein Optikinstrument der Distanzierung (in Bezug auf das Soziale). Ph. Hammon betrachtet sie als ein Mittel zur Umkehrung von Bildern und erklärt sie anhand des soziogeschichtlichen Kontextes der Jahrhundertwende und vor allem eines Details aus dem Bereich der optischen Technologie: der Fotografie.

Das im 19. und 20. Jahrhundert so ständig verwendete Stilmittel der Ironie läßt sich durch die Neigung der Autoren dieser Zeit erklären, die photographischen Negative zu textualisieren¹¹. Gerade die Funktion des Negativs, den Bedeutungsinhalt eines Bildes umzukehren, wobei seine Farben zu Werten gemacht werden, seine Fähigkeit, ein Bild *in absentia* entstehen zu lassen, diese Idee der «posture mentale négative», dient dem Semiologen Hammon als Grundlage zur Analogie zwischen der photographischen Kunst und der Ironie des 19. Jahrhunderts, die er als «posture d'énunciation qui domine nécessairement le siècle»¹² definiert. Nicht zuletzt findet Hammon in den Studien Emile Deschanel's (*Physiologie des écrivains et des artistes, Paris, Hachette, 1864*) einen Ausgangspunkt für seine Hypothese und zitiert ihn, wenn er behauptet: «La littérature exprime tout à fait l'envers des mœurs. Mais, par l'épreuve négative, on obtient l'épreuve positive»¹³

Diese Funktion der Ironie, ein umgekehrtes Bild des betrachteten Gegenstandes zu schaffen, erscheint bei Robert Musil vor allem im Bereich der subjektiv-emotional konnotierten Dichotomie der Annäherung und Distanzierung: Die Entwürfe zum *Mann ohne Eigenschaften* in Musils Tagebüchern zeugen von der Beschäftigung mit einer „satyrischen Erzähltechnik“, die aus der Distanznahme in Bezug auf die eigenen Neigungen und Gefühle resultiert: „Man muss auch das, was man liebt, so durchdenken und beherrschen, dass es satyr erscheint.“¹⁴ Diese Ironisierung des Vertrauten gleicht der Fixierung der Linse bei der Distanzierung zwischen dem inneren Auge des Autors und der betrachteten Wirklichkeit. Die Ironie ist also in Musils Roman nicht nur das textkonstitutive Mittel der fiktionalen Inszenierung und Selbstinszenierung, sondern auch eine neue Erzählmöglichkeit und ein Negativ der Gefühlsbetrachtung. Somit erfüllt Musils ironische Betrachtung die Rolle einer konstanten Erzählhaltung. Im Gegensatz dazu spielt Ironie bei Marcel Proust eine nur punktuelle Rolle für die Herausbildung eines kritischen Gesellschaftsbildes. Auch die Funktionen des ironischen Diskurses sind bei Proust unterschiedlich.¹⁵ Die konstante Aufrichtung des ironischen Blicks auf viele fiktionalen Gestalten des Romans und vor allem die ständige Assoziierung der Ironie mit der Erzähler-Instanz schafft bei Musil den Eindruck einer Linearität, die sich aus der undifferenzierten Objektivierung der Wirklichkeit herleitet; die Selektivität und die sehr differenzierte Anwendung der Ironie, die Proust spezifisch ist, bewirkt einen Vertiefungseffekt, den Sophie Duval mit der Proustschen vielschichtigen Zeitlichkeit und vor allem mit seinem teleskopischen Perspektivismus verbindet¹⁶. Zwischen einer «ironie affective» und einer «ironie mondaine»¹⁷ unterscheidend, stellt die Literaturwissenschaftlerin die Prämissen zu einer weiteren Analyse der verschichteten Ironieverfahren in Prousts Werk, die ebenso metaphorisch geprägt sind wie die Zeitlichkeit des Romans selbst und die denselben figurativen Assoziationen mit dem Optikinstrumentarium unterliegen. Wie der Begriff der Zeitlichkeit, definiert sich die Ironie bei Musil und Proust an der Grenze zwischen Philosophie und Wissenschaft.

2. Françoise und Rachel als Knotenpunkte ironischer Perspektivierungen

Diesen beiden fiktionalen Gestalten entsprechen die vielleicht vielfältigsten Ironieverfahren bei Proust und Musil. Die Vielfalt an ironischen Betrachtungsmodi, an denen die Figuren der Dienstmädchen im allgemeinen geknüpft werden, mag mit ihrem doppelten Status von Vermittlerinnen zwischen der Welt der *grande bourgeoisie* und dem *univers des paysans et des gens simples* einerseits, zwischen dem intimen und dem gesellschaftlichen Milieu andererseits, zusammenhängen. Diesem doppelten Status entspricht sowohl eine Objektivierung ihrer Hypostasen gesellschaftlicher Selbstinszenierung, als auch eine Objektivierung der Gedanken und Gefühle, die die Erzähler für sie hegen. Mit den Begriffen, die Sophie Duval eingeführt hat, könnte man behaupten, dass Françoise und Rachel an der Kreuzung zwischen der *ironie affective* und *ironie sociale*¹⁸ stehen (siehe vorige Argumentation und Fußnote 17).

2.1. Formen der Ausübung einer ironie sociale anhand Françoises und Rachels

Aus gesellschaftlicher Perspektive stellen sich Françoise und Rachel als kritisierbare weil ironisierbare Verlängerungen der „grande bourgeoisie“ dar: Nicht nur wird der Snobismus der Mme de Cambremer, Oriane de Guermantes oder Madame de Verdurin in der *Recherche* ironisch betrachtet. In seiner Akzeptanz von innerer Haltung, die von für persönlichen Verdienst gehaltenen relativen Bewertungskriterien, wie dem Glück oder dem gesellschaftlichen Status, bedingt wird¹⁹, charakterisiert der Snobismus ebenso gut Françoise, die in ihrem Milieu die Bewertungsnormen der großbürgerlichen Gesellschaft auf eine andere Skala reproduziert. Nach Emilien Carassus erkennt der Snob eine Hierarchie, in der er sich entwickeln will und deren höchsten Vertreter er nachahmt. Er versucht, vor den anderen eine andere Identität zu spielen, er ist ein Maskenträger. Carassus skizziert eine Snobismustypologie in Anlehnung an zwei Kriterien: Er unterscheidet zwischen dem «snobisme ascendant» (Bewunderung für die höheren Sozialklassen) und dem «snobisme descendant» (Missachtung gegenüber den unteren Sozialklassen). Der «valet de pied»²⁰ oder Françoise, die die junge „cuisinière“ auf Grund dieser Hierarchie verachtet²¹, aber auch die nymphomane Rachel, die sich in Männer verliebt, die in ihrer Vorstellung die Stelle der bürgerlichen Herren einnehmen, verkörpern typische Snobismustendenzen der kleinen Dienergesellschaft, die diejenigen der großbürgerlichen Gesellschaft treu nachahmt. Innerlich bilden sie eine gesellschaftliche Ordnung, die von denselben Bewertungsprinzipien regiert wird wie die «société bourgeoise» selbst und die, als deren modellhafte Verlängerung, dieselbe Oberflächlichkeit bei der Bewertung der „Wichtigen“ und dieselbe Aggressivität bei der Behandlung der „Minderwertigen“ aufweist.²²

2.2. Prousts ironie affective in Bezug auf Françoise

Die Objektivierung der Snobismustendenzen der kleinen Dienergesellschaft durch die ironische Sicht gilt, neben der Ironisierung der Liebesillusionen und anderer negativer Tendenzen wie des (hier noch nicht diskutierten) Dilettantismus²³, als eine der wichtigsten Grundlagen der *ironie sociale*. Die auf die Dienerfiguren gerichtete «ironie affective» ist viel komplexer, weil sie meistens in dialogischer Form erscheint und ein «dédoublement ironique», d.h. die Auslösung eines Tandems von ironischen Betrachtungen, impliziert. Sophie Duval spricht in diesem Sinne nicht mehr von einer Aggressivität der Ironie, sondern von einer Objektivierung der Ironie durch die Ironie selbst, d.h. von einer Metaironie:

«Le comique possède en effet cette propriété remarquable de pouvoir se prendre lui-même pour objet, par un mécanisme réflexif. C'est pourquoi il peut se greffer sur lui-même, l'ironie du narrateur prenant pour cible l'ironie des personnages, en une sorte de méta-ironie ou d'ironie ironisée.»²⁴

Manchmal erscheinen die Dienerfiguren bei Proust und Musil nicht nur als Ironisierte, sondern auch als ironisierbare Ironiker; Françoises ironische oder sogar sarkastische Haltung gegenüber ihren «maîtres» wird durch explizite Beschreibungen oder Gebärdeninterpretationen vom Erzähler wiedergegeben:

«(...) ma mère avait forcé Françoise à rebrousser chemin et l'avait entraînée dehors, effarouchée, offensée et surprise. Car Françoise considérait que sa

charge comportait le privilège de pénétrer à toute heure dans ma chambre et d'y rester s'il lui plaisait. Mais déjà sur son visage, l'étonnement et la colère avaient disparu sous le sourire noir et gluant d'une pitié transcendante et d'une ironie philosophique, liqueur visqueuse que sécrétait pour guérir sa blessure, son amour propre lésé. Pour ne pas se sentir méprisée, elle nous méprisait.»²⁵

Mehr als die Beschreibug einer Reaktion, verbirgt diese Passage eine Meditation über die therapeutische Funktion der Ironie, die sowohl als Auslöschung der Gewalttätigkeit, als auch als „Entgrenzung“, als Lösung einer inneren Frustration erscheint. Françoises ironisches Lächeln ist das Zeichen einer selbstprovozierten Verachtung, die das autoritäre Verhalten der Mutter ausgleichen soll. Der «dédoublement ironique» dient in diesem Fall als Waffe der Dissimulierung; seine Objektivierung durch den Erzähler gilt als Zeichen der «dissimulation ratée».

Oft geschieht die Objektivierung der Ironie der «servante» nicht anhand der Beschreibung, sondern durch die Entgegnung des „ironischen Angriffs“: Allerdings hat die «servante» die Gewohnheit, ihre «maîtres» durch strenge und offene Kommentare zu charakterisieren, indem sie ihnen ständig etwas Verletzendes entgegenbringt. Diese Strategie der ironischen Entgegnung hat als Nebenwirkung die häufigen Attacken der abwesenden Albertine, deren Aussehen sie mit einem verachtenden Lächeln kritisiert. Freilich lässt sich der Erzähler zu einem Spiel der gegenseitigen Ironien bewegen, indem er selbst die «servante» ironisch anspricht:

«Vous êtes excellente, lui dis-je mielleusement, vous êtes gentille, vous avez mille qualités, mais vous en êtes au moins que le jour où vous en êtes arrivée à Paris, aussi bien pour vous connaître en choses de toilette que pour bien prononcer les mots et ne pas faire de cuirs.»²⁶

Die Erinnerung an diesen Ironiefall schafft einen affektbeladenen Kontext, vor allem, dass die Intimität mit Françoise zu einer gefühlsmäßigen Behandlung einer vergangenen Schuld der Erzählers bei der Erinnerung an ihre Herzkrankheit veranlasst: Durch einen doppelten Rückzug in die Vergangenheit erinnert sich der Erzähler nicht nur an den Kontext seiner egoistischen Ironisierung der alten servante, sondern auch an die späteren Schuldgefühle, die er bei der Nachricht über ihre Herzkrankheit gespürt hat:

«Quand j'appris plus tard qu'elle avait une maladie de cœur, quel remord j'eus de ne m'être jamais refusé le plaisir féroce et stérile de riposter aussi à ses paroles.»²⁷

Als ironisierte Verkörperung der Ironie, stellt sich Françoise wie ein Knotenpunkt ironischer Perspektivierungen dar und entspricht vollkommen dem spezifischen Zustand der Ambivalenz der «ironie affective»: Der Erzähler kann ihre Einstellung nicht definieren, kann nicht bestimmen, ob sie ihn liebt oder hasst:

«Toujours est-il que je compris l'impossibilité de savoir de manière directe et certaine si Françoise m'aimait ou me détestait. Et ainsi ce fut elle qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (...), mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs

contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer avec autant de vraisemblance que brille la haine et l'amour.»²⁸

2.3. Die kaleidoskopische Funktion der Ironie bei Proust und Musil am Beispiel der Dienstmädchenfiguren

Duval spricht von einer „kaleidoskopischen Funktion“ der Metaironie bei Marcel Proust; bei Musil ist die Vertiefung des ironischen Blicks durch den Eingriff einer zweiten Person möglich, d.h. der Erzähler rutscht langsam oder spontan von der direkten zu einer indirekten Funktion (Vermittlungsfunktion) der Ironie in Bezug auf den betrachteten Gegenstand. Die oft ironisierte Rachel wird zum Anlass der Ironisierung Diotimas, wenn der Erzähler sich auf ihre französische Aussprache des Mädchennamens bezieht:

„Ihre kleine Zofe Rachel – *es versteht sich von selbst, dass Diotima, wenn sie rief, diesen Namen französisch aussprach* – hatte traumhafte Dinge gehört.“²⁹

2.4. Musils sachliche Ironie in Bezug auf Rachel

Besonders im Falle der weiblichen Gestalten widmet sich Musils Ironie zumeist nicht ihrem Snobismus, sondern ihrer Naivität und emotionalen Instabilität. Rachel ist in diesem Sinne ein typischer Fall: Sie unterliegt einer ständig kalten, analytischen ironischen Perspektive des Erzählers. Die Sachlichkeit des ironischen Blicks vermag, das aus Kontrasten bestehende Profil Rachels zu einem psychosomatischen Fall zu reduzieren. Fast könnte man sagen, dass der abrupte Unterschied zwischen dem wirklichen und dem vorgestellten Selbstbild Rachels, den der ironische Blick des Erzählers objektiviert, eine der Facetten der dunklen Seite der menschlichen Psyche vertritt und damit ein Aspekt der reichen psychoanalytischen Intertextualität des Romans aufdeckt³⁰. Dadurch gelingt es dem Autor, anhand Rachels die Idee zu exemplifizieren, dass Moosbruggersche Partikeln³¹ in jedem Menschen stecken; die analytische Ironie des Autors bringt Rachel in die Nähe Moosbruggers³². Ein Beispiel dafür bietet die ironische Objektivierung der Unterschiede zwischen dem wirklichen und dem imaginierten Bild, das Rachel von sich selbst pflegt und das meistens in den Hinweisen auf ihr erotisches Leben und vor allem auf ihre erotische Instabilität liegt: Mutter eines unehelichen Kindes, das das Ergebnis ihrer Liebesbeziehung mit einem Unbekannten und zugleich Ursache ihrer Vertreibung aus dem Elternhause gewesen ist, sieht sich die neunzehnjährige Rachel trotzdem wie ein „ehrbares Mädchen“³³, „dessen Körper noch nicht von der Liebe geöffnet ist“³⁴: Ihre ganze Lebenshaltung wird von diesem Gefühl bedingt, das zugleich ihre mehr oder weniger bewusste Naivität und die Oberflächlichkeit im Umgang mit ihren weiteren Liebesbeziehungen bestimmt. Das Leben im Zustand der Ablehnung der eigenen Vergangenheit, ja das teilweise Ausstreichen der Vergangenheit aus der Selbstdefinition der eigenen Identität entspricht im Kleinen dem Zustand der Unbewußtheit und der Ausblendung der Wirklichkeitserfahrung, der den Schizophrenen charakterisiert³⁵. Übrigens betont der Autor den schizophrenen Zustand der Unbewußtheit Moosbrugers, den partiellen Erinnerungsverlust:

Weil er sich offenbar davon bewusst ist, dass die Gründe seiner Inhaftierung damit zu tun haben, was er in bestimmten Episoden seines Lebens erlebte und tat, rief er sich den Ablauf dieser Episoden und Taten ins Gedächtnis. Am Anfang stand ein Zustand der „schlechten Laune“, in dem ihm das Sprechen und Denken immer schlechter fiel und irgendwann in Angst überging, bevor „plötzlich eine scharfe, man könnte sagen lautlose Grenze kam“ (Musil, op. cit., S. 328). Leider kann er sich an diese Erlebnisse unscharf und dem Sinn nach erinnern. Denn diese Erlebnisse waren ganz Sinn.“ (ebd., S. 239) In seinen „großen Zeiten“, achtet Moosbrugger nicht auf seine Halluzinationen, deren Wichtigkeit die anderen immer übertreiben, sondern denkt: „Und in seinen großen Zeiten beachtete Moosbrugger gar nicht die Stimmen und Gesichter, sondern er dachte. Er nannte das so, weil ihm dieses Wort immer Eindruck gemacht hatte. Er dachte besser als andere, denn er dachte außen und innen. Es wurde gegen seinen Willen in ihm gedacht. Er sagte, Gedanken würden ihm gemacht.“ (ebd., S. 240)

Wie im Falle Rachels, birgt die Betonung der Unterschiede zwischen objektiver und imaginierter Wirklichkeit in der Selbstauffassung Moosbruggers die Voraussetzungen zu einer latenten Ironie des Autors im Umgang mit seiner fiktionalen Gestalt. Die Radikalisierung dieser Unterschiede zwischen realem und imaginiertem Selbstbild macht die Parallelsetzung Rachels und Moosbruggers möglich und führt im Falle Rachels die Idee von den Wurzeln einer latenten Schizophrenie ein, die andere Fiktionalgestalten des Romans übrigens auch aufweisen.

Mehr oder weniger vertritt Rachel eine Konstante in Musils gesellschaftlicher Ironie. Im Unterschied zu Prousts Françoise, die alle anderen fiktionalen Gestalten der *Recherche* in ihrer Komplexität ironischer Inszenierungen überragt, unterliegt Rachel einer ironischen Perspektive, die sich vorwiegend auf einen bestimmten Aspekt ihres Charakters konzentriert, daher auch die ständige Wiederaufnahme, in unterschiedlichen Kontexten, derselben ironischen Formulierungen³⁶, ein Verfahren, das für Musil übrigens typisch ist. Alle fiktionalen Gestalten aus Musils Werk unterliegen mehr oder weniger einer ironischen Objektivierung, die wie ein wissenschaftliches Prisma wirkt, das die Blickrichtungen ändert und somit die betrachteten Gegenstände analytisch zerlegt.

3. Schlussfolgerung

Nicht zufällig unterstrich F. Godeau, dass die Ironie die eigentliche Substanz der beiden Romane bildet. Die Techniken und Strategien, die sie gebrauchen, um Ironie fiktional zu inszenieren, sind bei Proust und Musil ebenso unterschiedlich wie heterogen. Eine kontrastive Analyse der Referenzformen ironischer Darstellung bei der Beschreibung der Dienstmädchenfiguren Françoise und Rachel beweist die Komplementarität der verwendeten Techniken ironischer Inszenierungen.

ACKNOWLEDGMENT: This paper was supported by the project “Progress and development through post-doctoral research and innovation in engineering and applied sciences– PRiDE - Contract no. POSDRU/89/1.5/S/57083”, project co-funded from European Social Fund through Sectorial Operational Program Human Resources 2007-2013.

¹ Schoentjes, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, Paris: Seuil, 2001

² Zum Phänomen der produktiven Rezeption der deutschen Romantik um die Jahrhundertwende siehe Roderich Billermann (2000): *Die „métaphore“ bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München: Fink

³ P. Schoentjes, op. cit., S. 98. Schoentjes berichtet über die Polemik, die in Frankreich ausgelöst wurde (S. 99-118): Manche werfen der Ironie den „scepticisme désabusé“ vor, die anderen verwerfen ihren «relativisme face au monde».

⁴ *L'ironie, étude psychologique*, in: *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, no. 61, 1906, S. 147-163, hier S. 153

⁵ *Ebd.*

⁶ Ph. Hammon (2007): *Imageries. Littérature et image au XXe siècle*, Paris: Joseph Corti, hier S. 129

⁷ Dazu Sara Danius (2000): *The senses of Modernism. Technology, perception and aesthetics*, Ithaka: Cornell University Press: Relevant zum allgemeinen Thema der Bedingtheit des Literarischen durch das Technische bleiben Michel Foucaults Studien. In *Naissance de la clinique*, aber auch in *Les mots et les choses* und in *Histoire de la folie à l'âge classique* wird gezeigt, inwiefern die Entwicklung der Technologien für die Abstrahierung der künstlerischen Darstellung und des menschlichen Denkens im allgemeinen bedeutend war. In *Naissance de la clinique* wird erörtert, dass das medizinische Instrumentarium eine bestimmte wichtige Rolle in der Entwicklung des philosophischen und künstlerischen Denkens des 17. Jahrhunderts gespielt hat.

⁸ In ihrer Studie *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique* (Paris: Champion, 2004) unterscheidet Sophie Duval zwischen mehreren Formen von Ironie, wobei sie zugleich die Charakteristika dieser Neigung an sich objektiviert: Laut Duval ist Ironie der Ausdruck einer ambivalenten Betrachtung, wobei die Perspektive des Ironikers teilweise gegen und teilweise auf der Seite des ironisierten Gegenstandes steht. Nicht immer ist Ironie der Ausdruck krasser Grausamkeit (auf die Gewalt der Ironie nimmt die Literaturwissenschaftlerin auch Bezug); Akzente der Affektivität können nicht selten die ironische Haltung begleiten und dadurch ihre Dualität unterstreichen.

⁹ Über die technologische Intertextualität der Literatur und vor allem der Romane aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dazu auch Prousts und Musils, siehe Sara Danius, *The senses of Modernism. Technology, perception and aesthetics*, op. cit., aber auch Peter Gay: *Modernism: the lure of heresy; from Baudelaire to Beckett and beyond*, New York: Norton, 2008.

¹⁰ Vor allem bei Proust sind die Optikinstrumente, die das Bild vergrößern, eine Metapher der Selbstanalyse, der starken Intimität und der extremen Nähe zu sich selbst. Siehe dazu Frédéric Fladdenmüller (2002): *Telescopie. La science du genre d'A la recherche du temps perdu*, New York: Peter Lang. Dass die Ironie hingegen wie ein Optikinstrument der Distanzierung wirkt, stammt nicht vom Autor, sondern ist eine bildliche Analogie, die die Entgegensetzung zwischen Intimität/Distanzierung, Affektivität/ironische Kälte, Innen/Aussen besser unterstreichen soll.

¹¹ Hammon versteht unter Negativ «une image (à voir) qui inverse l'orientation de son référent [...], ou une image qui transforme les couleurs en valeurs [...], ou qui combine ces deux définitions [...], ou une image qui présente d'un objet concret en trois dimensions une trace en creux qui est l'image d'une absence [...], ou une image qui est tout simplement irréprésentable par une autre image, voire impensable.» (*Imageries: Littérature et image au XIXe siècle*. Paris. Joseph-Corti, 2007, S. 294).

¹² *Ebd.*, S. 296.

¹³ Émile Deschanel (1864): *Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle*, Paris: Hachette, S. 21. Zit. in P. Hammon, op. cit., S. 297.

¹⁴ Robert Musil (1978): *Tagebücher*, Reinbeck: Rowohlt Verlag, Band 1, Heft 21, S. 583

¹⁵ Florence Godeau (1995): *Les dessarois du moi: „A la recherche du temps perdu“ de Marcel Proust et „Der Mann ohne Eigenschaften“ de Robert Musil*, Tübingen: Niemeyer Verlag. Die Komparatistin unterstreicht die Unterschiede zwischen der Proustschen und der Musilschen Ironie folgendermaßen: «(...) le sérieux de l'énonciation ne se manifeste pas de la même façon chez Proust et chez Musil: ainsi l'ironie n'a-t-elle pas la même valeur chez l'un et chez l'autre. Dans *Der Mann ohne Eigenschaften*, elle est un procédé premier, constant, alors que dans la *Recherche*, elle est un procédé second, subordonné à cette intention première qu'est la mise en abyme du travail de l'Ecrivain.» (S. 34)

¹⁶ Sophie Duval (2004): *L'Ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris: Champion

¹⁷ «...au lieu de distinguer une ironie verbale et une ironie non verbale, puisque l'énoncé n'est qu'une manifestation parmi d'autres, peut-on discerner dans la *Recherche* une ironie affective, celle qui donne libre cours à des réactions de supériorité, de dédain et d'agressivité, et une ironie sociale, puisque ce milieu mondain, qui vise à instaurer des réseaux de relations parallèles entre les partenaires, deux formes issues d'un fonds commun qui peuvent évidemment fusionner.» (Duval, S. 42)

¹⁸ Mehr über die *ironie affective* und die *ironie sociale* in Sophie Duval, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, op. cit.

¹⁹ Siehe dazu Emilien Carassus (1966): *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, Paris, Armand Colin.

²⁰ F. Godeau: «Nous avons vu que chez Proust existait une „aristocratie de la domesticité“ où les rapports interpersonnels – un peu comme dans les jeux de doubles des pièches de Marivaux – pastichent les façons du „grand monde“. De même, il existe une forme de „snobisme des humbles“: La „marquise“ des Champs-Élysées, mais aussi le jeune valet de pied de Françoise. Ce personnage est évoqué dans les pages consacrées à la maladie de la grand-mère: il participe de l'opposition carnavalesque grande comédie, grande tragédie qui domine en ces pages. Le Je-Narrateur nous présente en un premier temps ce personnage de „paysan parvenu“ et sa „manie“ (...), mais la lettre qui la met exemplairement en oeuvre sera découverte plus tard par le Je narré, longtemps après, et 250 pages plus loin, au retour du dîner chez les Guermantes: ce personnage apparemment anecdotique cadre en fait la partie „mondaine“ du volume. Comme les gens „du monde“, le valet de pied est snob, mais avec plus de naïveté, et, comme certains d'entre eux, il maîtrise mal une culture récemment acquise.» (op. cit., S. 275)

²¹ Françoise, qui pleure dans l'abstrait à la lecture du livre de médecine décrivant les souffrances de l'accouchée, n'a plus, au chevet de la malheureuse, que d'affreux sarcasmes, disant quand elle crut que nous étions partis et ne pouvions plus l'entendre: «Elle n'avait qu'à ne pas faire ce qu'il faut pour ça! Ça lui a fait plaisir! Qu'elle ne fasse pas de manières maintenant. Faut-il tout de même qu'un garçon ait été abandonné du Bon Dieu pour aller avec ça! Ah! C'est bien comme on disait dans le patois de ma pauvre mère: Qui du cul d'une vache s'amoureuse/Il lui paraît une rose». (Proust, op. cit., S. 121-122)

²² Dazu auch F. Godeau: «Françoise elle-même affiche une affection particulière pour l'aristocratie, manifestant ainsi une sorte de «snobisme des humbles», tout comme la «marquise» des Champs-Élysées... Elle se considère en quelque sorte comme la «Patronne» d'une aristocratie de la domesticité.» (op. cit., S. 103)

²³ Der Dilettantismus gilt als eines der bevorzugten Objekte ironischer Betrachtung bei Proust und Musil. In der vorliegenden Studie gebiete ich mir nur seine Erwähnung. Die Behandlung des Themas an sich könnte das Objekt einer selbständigen Studie machen.

²⁴ S. Duval, op. cit., S. 121.

²⁵ Marcel Proust (1999): *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, S. 447.

²⁶ *Ebd.*, S. 447.

²⁷ *Ebd.*

²⁸ *Ebd.*, S. 366-367.

²⁹ Robert Musil (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin: Rowohlt, S. 420. Siehe auch S. 163: „Die kleine Kammerzofe Rachel (ihr Name wurde von ihrer Herrin etwas frei als Rachelle ins Französische übersetzt) war schon seit sechs Uhr morgens auf den Beinen.“

³⁰ Dazu wieder F. Godeau, *op. cit.* und auch noch Olav Krämer (2009): *Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei R. Musil und Paul Valéry*, De Gruyter, Oliver Pfohlmann (2003): *Ein finster drohende und lockende Nachbarnacht. Untersuchungen zu psychosomatischen Literaturdeutungen am Beispiel von R. Musil*, Wilhelm Fink und Thomas Anz (2006): *Psychoanalyse in der literarischen Moderne: Einleitung und Wiener Moderne*, Literaturwissenschaft. Einschlägige Bezüge auf die Rezeption der Psychoanalyse bei den Wiener Schriftsteller um 1900 sind ebenfalls in Peter Gays Kulturstudien zu finden: (2009) *Modernism: The lure of heresy from Baudelaire to Beckett and beyond*, London: Vintage Books.

³¹ Freilich steckt hinter diesem Ausdruck einer der Schlüssel der Moosbrugger-Figur aus Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der die wissenschaftliche Intertextualität der fiktionalen Gestalt des Schizophrenen aufdeckt. Wie Olav Krämer in seiner Studie *Denken erzählen (op. cit.)* darstellt, „übernahm Musil von Psychiatern wie Kretschmar oder Bleuler, deren wissenschaftliche Tätigkeit in Wien und Zürich sehr bekannt war, die Auffassung, dass zwischen Geisteskrankheit und gesunder oder normaler Geistesverfassung nur ein gradueller Unterschied bestehe: er nahm ferner an, dass bestimmte psychopathologische Erscheinungen mit dem Erlebnis des anderen Zustands verwandt seien. Diese Denkvorgänge weisen strukturelle Parallelen zu den Gedankengängen der gesunden Romanfiguren auf.“ (*op. cit.*, S. 212) Als wesentliches Beispiel dafür gilt das Paar Moosbrugger-Clarisse, das zwei unterschiedliche Entwicklungsstadien eines schizophrenen Zustandes darzustellen vermag. Vergleichende Betrachtungen der Gedankengänge Moosbruggers und derjenigen von Arnheim, Agathe und Ulrich lassen einerseits „bestimmte Aspekte ihrer Krankheiten deutlicher hervortreten und können andererseits dabei helfen, einige gemeinsame Grundzüge der Denkvorgänge aller Musilschen Figuren, gesunden wie kranken, herauszuarbeiten.“ (*ebd.*)

³² Wie im Falle Clarisses, Agathes, Ulrichs und Arnheims, sind auch im Falle Rachels bestimmte Koordinaten eines latenten Vergleichs mit Moosbrugger bzw. einer latenten Gegenüberstellung zum schizophrenen Zustand festzustellen, die des weiteren erwähnt und kommentiert werden.

³³ R. Musil, *op. cit.*, S. 164.

³⁴ *Ebd.*, S. 278.

³⁵ Besonders in der Beschreibung Moosbruggers betont der Autor den schizophrenen Zustand der Unbewußtheit, den partiellen Erinnerungsverlust. Weil er sich offenbar davon bewusst ist, dass die Gründe seiner Inhaftierung damit zu tun haben, was er in bestimmten Episoden seines Lebens erlebte und tat, rief er sich den Ablauf dieser Episoden und Taten ins Gedächtnis. Am Anfang stand ein Zustand der „schlechten Laune“, in dem ihm das Sprechen und Denken immer schlechter fiel und irgendwann in Angst überging, bevor „plötzlich eine scharfe, man könnte sagen lautlose Grenze kam“ (Musil, *op. cit.*, S. 328). Leider kann er sich an diese Erlebnisse unscharf und dem Sinn nach erinnern. Denn diese Erlebnisse waren ganz Sinn.“ (*ebd.*, S. 239) In seinen „großen Zeiten“, achtet Moosbrugger nicht auf seine Halluzinationen, deren Wichtigkeit die anderen immer übertreiben, sondern denkt: „Und in seinen großen Zeiten beachtete Moosbrugger gar nicht die Stimmen und Gesichter, sondern er dachte. Er nannte das so, weil ihm dieses Wort immer Eindruck gemacht hatte. Er dachte besser als andere, denn er dachte außen und innen. Es wurde gegen seinen Willen in ihm gedacht. Er sagte, Gedanken würden ihm gemacht.“ (*ebd.*, S. 240)

³⁶ Siehe die Ironisierung von Diotimas Snobismus durch die häufig identischen oder fast identischen Anmerkungen zu der französischen Aussprache des Namens Rachel.

BIBLIOGRAPHIE

I. Primärliteratur

Musil, Robert (2007): *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin: Rowohlt

Musil, Robert (1976): *Tagebücher*, Reinbeck: Rowohlt

Proust, Marcel (1999): *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard

II. Sekundärliteratur

Anz, Thomas (Hrsg, 2006): *Psychoanalyse in der literarischen Moderne: Einleitung und Wiener Moderne*, Verlag LiteraturWissenschaft

Billermann, Roderich (2000): *Die „métaphore“ bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München: Fink

Brokoph, Gudrun (1992): *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag

Carassus, Emilien (1966): *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, Paris: Armand Collin

Danius, Sara (2002): *The senses of Modernism. Technology, perception and aesthetics*, Ithaca: Cornell University Press

Duval, Sophie (2004) : *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris: Champion

Fladenmüller, Frédéric (2002) : *Télescopie. La science du genre d'A la recherche du temps perdu*, New York: Peter Lang

Foucault, Michel (1963) : *Naissance de la Clinique*, Paris: PUF

Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard

Foucault, Michel (2003): *Le pouvoir psychiatrique: Cours au Collège de France*, Gallimard, Seuil

Godeau, Florence (1995): *Les desarrois du moi: «A la recherche du temps perdu» de M. Proust et «Der Mann ohne Eigenschaften» de R. Musil*, Tübingen: Niemeyer Verlag

Hammon, Phillippe (2007): *Imageries. Littérature et image au XXe siècle*, Paris: Joseph Corti

Krämer, Olav (2009): *Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei R. Musil und Paul Valéry*, Berlin: De Gruyter

Palantes, Georges (1906): *L'ironie, étude psychologique*, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Nr 6

Pfohlmann, Oliver (2003): *Eine finster drohende und lockende Nachbarschaft?*, Wilhelm Finck Verlag

Schöntjes, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, Paris: Gallimard

LES EAUX DE VIE DANS LE CONTEXTE ROMANESQUE HÉBERTIEN

Anca MĂGUREAN,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare, Suceava
anca.magurean@gmail.com

Abstract: This article studies images of water and its benefits in the novels of author Anne Hébert. Invested more often with evil attributes, water gets positive connotations when it becomes synonymous with life, motherhood and power regeneration. Thus, water becomes the symbol of a new beginning, which inevitably leads to death.

Key-words: water, genesis, life, regeneration, maternity

L'eau représente par elle-même la vie. Élément primordial de la genèse, elle est, dans toutes les mythologies et les croyances anciennes, le ventre fécond d'où le monde est né. Presque dans tous les mythes cosmogoniques, le monde a vu le jour d'une immense étendue d'eau. Cette représentation du monde qui naît des eaux primordiales, apparaît aussi dans l'Ancien Testament, dans le chapitre de la Genèse: avant de créer le monde, «l'esprit de Dieu était porté sur les eaux»¹. La représentation de l'eau comme symbole de la vie est envisagée aussi par les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, de la perspective de trois thèmes convergeant tous autour de la même idée: l'eau est «source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence»². Cela dit, l'eau devient la «source de vie, matrice universelle à l'origine de tout»³ et par ses vertus créatrices et génératrices, elle devient le principe sur lequel se fonde toute création: «Le symbolisme des eaux qui précèdent toute forme constitue le support de la création. L'immersion dans l'eau signifie la dissolution des formes tandis que la sortie de l'eau symbolise une nouvelle naissance. Dans les mythes aquatiques se retrouvent les cosmogonies, le rajeunissement du monde et de l'homme, la purification, la régénération et le thème de la vie éternelle»⁴.

Selon Pierre Brunel, l'eau est un élément d'essence divine voué à l'adoration, de par toutes ses connotations symboliques, mythiques et religieuses: «Or rien n'est plus mystérieux que l'eau. Par sa fluidité, par sa transparence, par sa nécessité, elle inspire une admiration, un respect véritablement religieux.»⁵

N'oublions pas aussi que selon certaines croyances anciennes, l'eau rend possible la divination et permet à l'initié aux rites aquatiques d'apprendre le nombre

des années qui restent à vivre, le décès prochain et même le destin. À certains jours de l'an aux significations sacrées, les jeunes filles peuvent entrevoir dans le miroir des eaux le visage du futur époux. Présidant à la vie et à la mort, l'eau préside aussi aux rencontres amoureuses, la littérature se servant souvent de ce topos pour transposer les histoires d'amour dans un cadre naturel marqué par l'élément aquatique. Rappelons-nous aussi les deux sources mythiques de Béotie, Mnémosyné (Mémoire) et Léthé (Oubli), l'une donnant au consultant de l'oracle la capacité de se rappeler la réponse concernant son avenir, alors que l'autre lui faisait oublier le passé. Effacer le passé, c'est renaître et se renouveler, c'est redevenir autre et symboliquement, ce passage vers une nouvelle vie se fait par l'eau, élément en perpétuel mouvement qui fuit sans cesse vers de nouveaux horizons. La littérature transpose ces symboles à travers des personnages et des situations pour exprimer l'indicible, comme c'est le cas des récits hébertiens. Prenons comme exemple le geste de Catherine des *Chambres de bois* qui une fois dans le voisinage de la mer semble avoir oublié son passé auprès de Michel, ce qui fait d'elle une véritable Léthé effaçant de sa mémoire tout ce qui est passé. Mais l'eau chez Anne Hébert est plus qu'un principe engendrant la vie, elle est aussi capable de régénérer et de réengendrer à l'infini, tout comme son cours qui n'arrête jamais sa fuite.

Sous forme de pluie ou d'eau de neige, l'eau féconde la terre que les mers et les rivières caressent et apaisent, pareilles à des femmes douces et tendres. C'est pourquoi l'image de l'eau se rattache si souvent à celle de la mère qui donne vie et nourrit et ce n'est pas en vain que la psychanalyse considère que «toute eau est un lait»⁶. Elle a donné aussi naissance au mythe de la Fontaine de Jouvence qui a la réputation de rajeunir et de promettre à l'homme l'immortalité. Dans les contes populaires roumains, la mort du héros peut être annulée par quelques gouttes d'une eau très rare et ayant les propriétés fantastiques de rappeler celui-ci à la vie. Les eaux de vie signifient donc naissance, régénération, calme, purification, ravitaillement, voire immortalité. Cet aspect de vie et d'immortalité rattaché à l'eau est des plus anciens et à l'appui de cette idée on peut se servir des remarques de Mircea Eliade selon lequel «la chambre de l'accouchement est située symboliquement dans les eaux originelles.»⁷ Mais, selon le même auteur, il ne faut pas perdre de vue le fait que la mort est elle aussi un retour aux origines, à la substance dont on est né: «À la mort, l'âme retourne dans son lieu d'origine.»⁸ Et quel est ce lieu originaire, sinon l'eau primordiale d'où l'on est né?

Expression de la maternité et de la fécondité, les eaux de vie permettent de «retrouver la renaissance par le retour au sein maternel, c'est-à-dire à devenir immortel comme le soleil»⁹. Autrement dit, «tout fleuve se jette dans la mer, comme en psychanalyse toute symbolique de l'eau renvoie à la mère»¹⁰. Tout comme la ville est semblable à «une femme qui renferme en elle ses habitants comme autant d'enfants»¹¹, l'eau est elle aussi pareille au ventre maternel. Dans la mythologie grecque, la déesse Rhéa décidant de sauver ses enfants de leur père Chronos qui les dévore un à un, à mesure qu'ils sont nés, est représentée portant une couronne de mers. La maternité est encore une fois symbolisée par l'eau. Rhéa

s'oppose par son acte à Lilith, femme démoniaque et compagne d'Adam dans l'Ancien Testament et qui s'est cachée dans la mer d'où celui-ci l'a obligée de revenir. Elle devient par la suite une «mar» ou une lamie, menaçant les femmes enceintes et ravissant les nouveau-nés. Voilà pourquoi on rattache l'image de la femme qui procrée à celle de l'eau qui peut elle aussi être bonne ou mauvaise. À l'appui de cette idée, C. G. Jung remarque que «la projection de l'imaginaire maternelle sur l'eau confère à cette dernière une série de qualités divines ou magiques, telles qu'elles sont propres à la mère.»¹² On va voir dans quelle mesure toutes ces considérations trouvent leur applicabilité sur l'œuvre hébertienne.

Chez Anne Hébert, la pulsion de mort est de loin la plus forte et la plus présente tout au long de son œuvre. Elle ne réside pas seulement dans la violence élémentaire des eaux qui ne cessent de manifester leur omniprésence dans les récits, mais cette pulsion on la retrouve aussi au niveau des personnages, dans les lieux clos qui étouffent et enferment comme des tombes les héros, dans le refus de la parole et l'acceptation du silence. Mais comme au bout de chaque vie il y a une mort, chaque mort renferme en elle le secret d'une nouvelle vie, ce qui fait que l'on découvre dans les récits hébertiens le désir des personnages de retourner à la vie sans qu'ils y réussissent toujours, ou la nostalgie des temps révolus de l'enfance qui ne connaissaient pas encore la menace de la mort.

Cette nostalgie, on la retrouve chez Elisabeth d'Aulnières du roman *Kamouraska* qui, au cours de ses nombreux retours en arrière, évoque son enfance heureuse passée auprès de ses trois tantes et qui ne présageait pas ce qui allait se passer plus tard. La remarque de Robert Harvey ne fait que confirmer cette opinion quand il affirme que «dans tous les romans d'Anne Hébert la «vraie vie» est toujours ailleurs, dans ce pays de l'enfance qu'il faut à tout prix reconquérir»¹³. La vie c'est donc du côté du passé qui, paradoxalement, est un temps mort qui n'existe plus et c'est pourquoi il est tellement difficile, voire impossible pour les héros hébertiens de se soustraire à la fascination de la mort qui dans la plupart des cas guette dans l'eau. Seule Catherine des *Chambres de bois* réussit à rompre avec le présent de l'univers clos où elle vivait enfermée avec son mari et retrouver le bonheur et la promesse d'une nouvelle vie. C'est peut-être le plus lumineux récit de l'écrivaine où la vie s'affirme au bord de la mer qui s'oppose par la clarté et l'étendue à l'univers clos des chambres de bois. Une quête pareille de la vie et de l'enfance perdue, effectuée, à sa manière, Julien de *L'enfant chargé de songes*, récit où l'eau sert de passage dans les deux sens, de la vie à la mort, lorsqu'il s'agit de la fin tragique de sa sœur Hélène dans les eaux de la rivière qui aurait dû l'affranchir de toute domination maternelle, et de la mort vers la vie pour Julien qui après avoir quitté son Québec natal pour aller se morfondre dans l'oubli de l'autre côté de l'océan, y retourne, toujours par la voie de l'eau, attiré par la nouvelle vie qui l'attendait là-bas. Cette nouvelle vie c'est à la fois le fruit de sa relation avec Aline, mais aussi un nouveau commencement, là où il n'y avait avant que les cendres du passé.

Dès le premier récit d'Anne Hébert, *Le torrent*, ce «très beau conte symbolique»¹⁴, l'eau s'affirme comme l'élément qui, déchaînant les forces de la

nature, déchaîne aussi les instincts primaires de l'homme en quête de son affranchissement. L'histoire est complexe, riche et dense en significations, mais pour le moment on va s'arrêter sur la relation mère-eau, vu que, comme on vient déjà de le dire, l'eau s'identifie à la mère par ce qu'elle donne vie. Le jeune François, «enfant dépossédé du monde», comme il s'autocaractérise, vit sous la tyrannie de sa mère qui voit en lui le fruit du péché de sa jeunesse. Dans un accès de colère provoquée par l'insoumission de François, Claudine frappe avec violence son fils et le rend sourd. Depuis ce jour-là, le jeune homme vit seulement à l'intérieur de son corps et devient possédé par le tumulte du torrent. La vengeance contre sa mère ne tarde pas de se présenter sous l'aspect d'un cheval noir, prolongement extérieur du torrent qui frappait contre ses tempes. Après le meurtre de sa mère, François connaît une jeune femme du nom Amica qui vient s'installer dans sa maison et qui perce à jour le secret de la mort de la mère. Amica s'enfuit laissant François seul et désespéré. Le retour à la mère devient ainsi nécessaire et il se fait par le suicide de François qui se jette dans le torrent.

Selon les déclarations de l'auteure-même, le récit a été inspiré par le cas réel d'un étudiant québécois qui avait assassiné sa mère et par un paysage sauvage traversé par un torrent et qu'Anne Hébert connaissait bien. L'auteure transforme ce fait divers en un récit aux profondes connotations symboliques et psychanalytiques, racontant le drame d'une mère et de son fils qui vivent dans l'univers de la violence humaine doublée par la violence du torrent, de sorte que «le torrent devient le symbole aquatique d'une mère abusive»¹⁵. La mère est celle qui donne vie, c'est par elle que se fait le passage de l'au-delà vers la vie. Associée à la maternité, toute eau est censée donner naissance, et hormis le caractère violent et meurtrier du torrent, celui-ci est aussi l'espace où François voit la lumière du jour. Dans une étude intitulée *L'Eau et le Sacré*, Brigitte Caulier établit une relation très étroite entre l'eau et l'enfant, car «cette symbiose entre l'eau et l'enfant s'établit dès avant sa naissance, dans ce liquide amniotique, source de vie, qu'il vient à peine de quitter.»¹⁶ Dans *Le torrent*, cette union de l'enfant à l'eau se réalise en deux étapes. La première étape commence à la suite de l'accident qui rend sourd François, de manière que le torrent devient le refuge du jeune infirme qui s'en sent habité: «À partir de ce jour, une fissure se fit dans ma vie opprimée. Le silence sourd de la surdité m'envahit et la disponibilité au rêve qui se montrait une sorte d'accompagnement (...) Pourtant, j'entendais en moi le torrent exister, notre maison aussi et tout le domaine. Je ne possédais pas le monde, mais ceci se trouvait changé: une partie du monde me possédait. Le domaine d'eau, de montagnes et d'autres bas venait de poser sur moi sa touche souveraine»¹⁷.

François naît de la violence d'une mère qui tente de racheter son péché de jeunesse en destinant son fils à la prêtrise. Il est aussi l'enfant de cette nature sauvage et primaire dominée par le torrent, lieu de sa genèse, «d'où il semble avoir surgi comme pour une naissance ou une résurrection»¹⁸. «De quel gouffre suis-je né?» se demande François en quête de son identité. Le gouffre, c'est le ventre maternel qui l'a accueilli, abîme profond où résident les forces secrètes de la vie,

mais il renvoie aussi aux eaux originaires et mythiques d'où l'humanité a vu le jour. Ces doubles origines qui se confondent au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, ces deux significations qui se superposent renforcent le permanent débat de François entre les deux versants de la maternité, les deux violents et terribles en égale mesure. Les eaux tumultueuses doublent par leur symbolisme l'image de la mère, ce qui fait que «l'«espace» du torrent prend ici tout son sens comme lieu de la naissance et de la mort, soit l'«Existence» même»¹⁹.

Depuis sa plus tendre enfance, le jeune homme se trouve rivé à sa mère et au torrent qui l'habite surtout après le coup violent de sa mère qui le rend sourd: «De toutes les sonorités terrestres, ma pauvre tête de sourd ne gardait que le tumulte intermittent de la cataracte battant mes tempes. Mon sang coulait selon le rythme précipité de l'eau houleuse (...) Mais les jours épouvantables où je ressassais ma révolte, je percevais le torrent si fort à l'intérieur de mon crâne, contre mon cerveau, que ma mère me frappant avec son trousseau de clefs ne m'avait pas fait plus mal»²⁰

Après la rupture avec la mère à la suite du geste violent de celle-ci, François se délivre de Claudine pour se livrer complètement au torrent. Ce geste ne serait-il pas le besoin inconscient de François de pallier l'absence de la mère qu'il répudie, par une autre présence aussi maternelle et aussi violente? En tout cas, le geste final de François de se jeter dans le torrent n'est que le désir de François de s'unir avec la mère dont l'image transparaît des eaux. Dernier inceste (le premier se consumant lors du meurtre de la mère: «Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange?») qui coïncide avec le retour aux origines de François. Dans cette dernière scène du récit, la mère et le torrent ne font qu'un seul être et le retour au gouffre originnaire s'impose comme dernière solution: «Je me penche tant que je peux. Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse.»²¹

Portant en lui «le souvenir de la plénitude du sein maternel»²², le lieu des origines lui devenant inaccessible (à comprendre par cela les références à la mère et au torrent), François, retrouve peut-être le bonheur initial par son geste suicidaire. Le sein de la mère qui lui a été refusé pendant la vie, il le retrouve dans le torrent, car il ne faut pas perdre de vue ce que la psychanalyse nous enseigne, à savoir que «La projection de l'imaginaire maternel sur l'eau confère à cette dernière une série de qualités divines ou magiques, telles qu'elles sont propres à la mère»²³. Immerger dans l'eau, geste final de François, c'est décidément retourner aux sources, à la matrice originelle. S'identifiant au ventre de la mère prêt à réenfanter, le torrent devient ainsi «le signe mathématique de l'infini»²⁴ et de la continuelle circularité vie-mort-vie. Se rendant à l'eau, le héros a la pleine conscience que pareille à une mère refusée ici-bas, «l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère.»²⁵ Il en est de même pour les eaux de la Seine où Miguel de Almagro du roman *Un habit de lumière* se jette, dans l'espoir de retrouver dans l'eau ce qui lui était refusé ici-bas, une mère aimante et un homme amoureux. Une image lumineuse et ensorcelante encadrée dans les eaux du fleuve paraît contenir pour Miguel le sens de tout ce qu'il avait cherché au cours de sa vie brève et triste.

Cette image ultime ne fait que traduire la capacité des eaux de servir de «passage d'un monde à l'autre, du visible à l'invisible»²⁶.

Extraordinairement riche en interprétations, l'œuvre hébertienne permet toujours de dénicher des significations nouvelles; qu'il s'agisse de la prose et de la poésie, «chaque segment tend à se refermer sur lui-même, à *réaliser* en lui-même, en de saisissantes formules, l'ensemble de la signification»²⁷. C'est pourquoi on laisse momentanément de côté les autres aspects de ce premier récit hébertien pour y revenir par la suite et pour remettre en question les eaux de mort que le torrent représente, mort qui ne peut être envisagée que par opposition à la vie car, rappelons-nous bien que «La mort aussi est conçue comme le passage à une nouvelle vie, plus riche et plus vraie. Le trépassé rebrousse chemin vers le temps mythique originel...»²⁸

Dans la perspective de la dialectique de la vie et de la mort, Lucille Roy – Hewitson envisage d'ailleurs ce bref récit comme une expression de «la crise fondamentale à travers laquelle l'homme découvre simultanément, grâce aux puissances opposées du feu et de l'eau, la mort et la vie»²⁹. Plus encore, cette ambivalence de l'eau ressort aussi dans *Le Torrent* par le parallélisme que l'on peut établir entre ce cours d'eau tourmenté et les eaux du Styx de la mythologie grecque. Rivière de la mort qui entoure neuf fois l'Hadès, le Styx est aussi réputé pour «conserver ses vertus océanes»³⁰ tout en rendant immortel celui qui y plonge. C'est ce qui fait la déesse Thétis pour que son fils Achille devienne invulnérable de corps et par la suite immortel. Tentative échouée d'ailleurs, car il y a une faille: le tenant par le talon, celui-ci ne peut pas être baigné par les eaux du Styx. Claudine Perreault ne ferait-elle pas de même en fin de récit quand, se mirant dans les eaux du torrent-Styx, elle attire à elle François?

François porte en lui la «nostalgie des origines» et il tente de la récupérer par la mort dans l'eau, retour à la mère et à une nouvelle vie. Tout comme pour Miguel Alméida, c'est dans et par l'eau que se fait le passage symbolique vers une nouvelle vie, que s'accomplit le «regressum ab utero»³¹, le retour dans le ventre maternel, siège de la perfection et de la béatitude originelles, promesse du renouvellement. L'eau permet ainsi au héros de s'inscrire dans la circularité, et qu'est-ce que le cercle sinon l'expression de la perfection et d'une continuelle régénération? Présidant à la conception et à la naissance, l'eau «revient à l'heure de l'agonie et de la mort»³² pour inscrire l'individu dans la continuité.

Dans *Le Torrent* l'eau représente la vie dans la mesure où elle est synonyme de naissance et renvoie à la mère. Que la mère agisse en meurtrière et que la naissance soit perçue comme un malheur, cela témoigne du côté négatif de l'eau qui sera traité un peu plus loin. Retournons pour le moment aux eaux de vie qui exaltent l'esprit libre et annoncent le renouvellement et qui s'affirment à la fin du bref roman *Les Chambres de bois*. L'action du récit est simple et linéaire, elle raconte l'emprisonnement de la belle et jeune Catherine dans le piège du mariage, d'où toute communication est bannie. Voulant donner à sa femme la forme de ses songes, Michel tient celle-ci prisonnière dans sa maison, la condamnant au silence de la parole et des sens. Mais Catherine réussit à se libérer de cet amour étrange et

reconquiert sa liberté au bord de la mer où elle retrouve le goût de vivre et d'aimer: «Catherine descendit vers la mer. (...) Des amoureux s'étaient emparés de sa crique préférée. Elle les regarda longuement du haut du rocher, ne les trouvant ni beaux, ni bien faits, en leurs accoutrements de plage, s'étonnant que l'amour fût donné si gratuitement. Elle se baigna, se fit sécher au soleil, se baigna encore, demeura tard sur la grève, interrogeant la mer, les rochers, les baigneurs, l'horizon étale»³³.

Être du jour et du grand soleil, Catherine supporte mal l'enfermement de son mari qui fuit la lumière et l'air frais, se cachant derrière les murs sombres de la maison. Le réveil de Catherine de cet état d'évanouissement des sens et de l'esprit se produit le jour où elle se révolte contre tout ce qu'avait été sa vie jusque là, ouvrant largement les fenêtres afin de se laisser pénétrer par la fraîcheur de la pluie. L'eau de pluie purifie et semble réveiller Catherine de son engourdissement et la guérissent de sa maladie. Après cette scène qui se passe à la fin de la deuxième partie du roman, on retrouve dans la troisième partie une nouvelle Catherine qui, ayant quitté le pays des songes, retrouve la vie et se retrouve elle-même au bord de la mer, ce «tendre pays de la mère pour y dormir»³⁴. On ne peut pas ne pas remarquer que pour Catherine aussi *mère* équivaut à la *mer* et encore une fois l'eau est investie des traits de la maternité : repos, calme, douceur, amour. La mer-mère accueille Catherine et la redonne à la vie, la purifiant de l'univers clos de Michel. Ce sont les vastes espaces de la mer qui président au renouvellement de Catherine et à sa nouvelle histoire d'amour avec Bruno, nouvelle vie qui, selon les considérations de Gilles Marcotte, «n'est que promise, elle n'est pas encore donnée»³⁵. Renonçant au songe (qui signifiait pour elle engourdissement de l'être et de l'esprit) au profit de la vraie vie, Catherine peut du moins espérer devant les eaux limpides et tranquilles de la mer qu'un nouveau commencement serait bien possible pour elle. Ce désir du nouveau et de l'espoir est magnifiquement exprimé par Gaston Bachelard dans les phrases qui suivent: «Qui rêve devant une eau limpide rêve à des puretés premières. Du monde au rêveur, la rêverie des eaux connaît une communication de la pureté. Comme on voudrait recommencer sa vie, une vie qui serait la vie des premiers rêves!»³⁶

La Méditerranée devient d'emblée l'espace large qui permet à la vie de s'épanouir: «La servante ouvrit les rideaux, se pencha dehors, dit qu'il faisait toujours beau temps.»³⁷ Cela fait bien que «toute la dernière partie met en relief l'ouverture du pays par l'évocation de la mer et du ciel»³⁸.

Même pendant son mariage avec Michel, Catherine trouve des échappatoires dans l'eau. S'enfermant dans la salle des bains, elle passe des heures entières dans l'eau tiède, pour laver son corps de l'odeur fétide des chambres de bois, tout en «espérant être purifiée de l'univers fade et inodore de son mari»³⁹. Se laver c'est se purifier, et c'est comme si Catherine s'était soumise aux rites du baptême qui enlève les souillures. À force de rester enfermée dans l'obscurité des chambres, Catherine devient transparente comme l'eau et unit sa transparence à celle de l'eau, lors du rituel de la purification quotidienne.

Dans *Les Chambres de bois*, l'eau est l'élément de vie, s'opposant par cela à l'univers des chambres. Sa présence devient si nécessaire dans cet univers clos que même l'air se transforme en eau pour pénétrer dans la maison et la purifier: «L'air se fait eau pour mieux purifier et rafraîchir.»⁴⁰ Et une fois que l'héroïne trouve la force de quitter l'univers de songe que son mari lui imposait, elle s'affranchit en être libre sur la côte méditerranéenne «où elle retrouve le langage des sens, s'ouvre aux odeurs, (...), à la lumière, à la mer, à la virilité amoureuse d'un homme»⁴¹. Son mariage avec Michel et le temps passé avec celui-ci et sa sœur Lia dans la prison des chambres de bois n'avaient été pour l'héroïne qu'une étape nécessaire dans la découverte de l'amour et de la liberté. Pour Catherine, ce n'est qu'en connaissant l'enfermement qu'elle jouit de la vie libre, tout comme les frustrations d'un mariage échoué et sans perspectives la font s'ouvrir vers l'amour d'un autre homme. Ainsi, «le temps n'est pas vaincu mais récupéré. Il est à son tour recommencement et renaissance.»⁴²

Investie dans les cas présentés ci-dessus de caractères bénéfiques, l'eau hébertienne contient quand même presque toujours une menace, un châtiment, ce qui témoigne de son caractère ambivalent, comme c'est dans le cas de François, car le retour au sein de la mère est douloureux, le gouffre d'où il est né se refermant sur lui. Espace de vie, lieu d'origine, l'eau évolue et se transforme en un espace de la mort.

Même dans leurs aspects bénéfiques, les eaux hébertiennes se partagent le bien et le mal, la vie et la mort, les ténèbres et la lumière. Comme on vient de le voir, pour des personnages comme Catherine, Miguel ou François, l'eau est un passage douloureux, même lorsqu'elle est synonyme avec la vie et la renaissance. À rares exceptions, comme c'est le cas de Catherine des *Chambres de bois*, le passage se fait de la désolation et de la tristesse effleurant la mort vers l'amour et la joie de vivre. On pourrait dire sans se méprendre que le drame des héros hébertiens se joue toujours dans l'eau d'une ambivalence déchirante et meurtrière.

La vie c'est la naissance, le renouveau, la joie, l'amour, la lumière et s'oppose par cela à la mort qui n'est que silence, déchaînement d'une violence trop longtemps nourrie, ténèbres et désolation. Chez Anne Hébert, il n'y a pas de réconciliation possible entre la vie et la mort qui se disputent la suprématie à travers la quête identitaire que les personnages mènent dans l'espoir de s'affranchir, quête qui aboutit, immanquablement, dans l'eau et qui s'inscrit dans «le devenir hydrique»⁴³ héraclitien. Pulsions de vie en même temps que pulsions de mort, les eaux hébertiennes permettent le passage d'un monde à l'autre, mais toujours dans un seul sens, sans possibilité de refaire le voyage et de rebrousser chemin.

¹ *La Bible* (Ancien Testament, *La Genèse*, Chapitre 1.2)

² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, S. A., et Ed. Jupiter Paris, 1969, 1982, p. 374.

- ³ Brigitte Caulier, *L'Eau et le Sacré. Les cultes thérapeutiques autour des fontaines en France du Moyen Age à nos jours*, Presses de l'Université de Laval, 1990, p. 74.
- ⁴ Julien Ries, «Le mythe, son langage et son message» in *Mythe et littérature. Etudes réunies et présentées par Ernst Leonardy*, Ed. Nauwelaerts, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 20.
- ⁵ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Ed. du Rocher, 2002, p. 579.
- ⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Ed. José Corti, Paris, 1993, p. 135.
- ⁷ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 135.
- ⁸ *Ibid.*, p. 222.
- ⁹ C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. Yves Le Lay, Georg Editor SA, 1953, 1987, 1989, 1993, p. 357.
- ¹⁰ Georgiana Colville, «Anti-fleuves, corps morcelés, identités fracassées: *Le Torrent* d'Anne Hébert (1950) et *The Whirlpool* de Jane Urquhart (1986)» in *Etudes canadiennes*, no. 50, juin 2001, p. 157.
- ¹¹ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 348.
- ¹² *Ibid.*, p. 366.
- ¹³ Robert Harvey, «*Kamouraska* d'Anne Hébert: une écriture de la Passion» suivi de «Pour un nouveau *Torrent*», Ed. Hurtubise HMH, 1982, Cahiers du Québec, Collection Littérature, p. 159.
- ¹⁴ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Ed. HMH Montréal, 1968, p. 290.
- ¹⁵ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 159.
- ¹⁶ Brigitte Caulier, *op. cit.*, p. 61.
- ¹⁷ Anne Hébert, *Le Torrent*, Ed. Hurtubise, HMH, 1989, p. 32.
- ¹⁸ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 153.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 179.
- ²⁰ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 3.
- ²¹ *Ibid.*, p. 56.
- ²² André Brochu, *Anne Hébert: le secret de vie et de mort*, Presses Universitaires d'Ottawa, 2003, p. 34.
- ²³ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 366.
- ²⁴ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 180.
- ²⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 150.
- ²⁶ Pierre Grimal, «La vie des sources» in *Corps écrit*, no. 16, déc. 1985, PUF, p. 54.
- ²⁷ André Brochu, *op. cit.*, p. 36.
- ²⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 135.
- ²⁹ Lucille Roy-Hewitson, «*Le torrent* ou l'intégration au cosmos» in *The French Review*, vol. LIII, no. 6, 1980, p. 826.
- ³⁰ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 580.
- ³¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Ed. Gallimard, Paris, 1963, p. 103.
- ³² Brigitte Caulier, *op. cit.*, p. 80.
- ³³ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Ed. du Seuil, Paris, 1958, p. 140-141.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 117.
- ³⁵ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Ed. HMH Montréal, 1968, p. 74.
- ³⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960, p. 172.
- ³⁷ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, ed. cit, p. 145.

- ³⁸ Janet M. Paterson, *Anne Hébert: Architexture romanesque*, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 22.
- ³⁹ M. Emond, *La femme à la fenêtre*, Les Presses de l'Université de Laval, p. 206.
- ⁴⁰ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, ed. cit., p. 99.
- ⁴¹ Yannick Gasquy-Resch, *Littérature du Québec*, EDICEF/AUPELF, 1994, p. 138.
- ⁴² M. Emond, *op. cit.*, p. 141.
- ⁴³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, ed. cit., p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves*, Ed. José Corti, Paris, 1993.
- Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960.
- Brochu, André, *Anne Hébert: le secret de vie et de mort*, Presses Universitaires d'Ottawa, 2003.
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Ed. du Rocher, 2002.
- Caulier, Brigitte, *L'Eau et le Sacré. Les cultes thérapeutiques autour des fontaines en France du Moyen Âge à nos jours*, Presses de l'Université de Laval, 1990.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, S.A. et Ed. Jupiter, Paris, 1969, 1982.
- Colville, Georgiana, «Anti-fleuves, corps morcelés, identités fracassées: *Le Torrent* d'Anne Hébert (1950) et *The Whirlpool* de Jane Urquhart (1986)» in *Etudes canadiennes*, no. 50, juin 2001.
- Eliade, M., *Aspects du mythe*, Ed. Gallimard, Paris, 1963.
- Eliade, M., *La nostalgie des origines*, Ed. Gallimard, Paris, 1971.
- Grimal, Pierre, «La vie des sources» in *Corps écrit*, no. 16, déc. 1985, PUF.
- Harvey, Robert, «*Kamouraska* d'Anne Hébert: une écriture de la Passion» suivi de «Pour un nouveau *Torrent*», Ed. Hurtubise HMH, 1982, Cahiers du Québec, Collection Littérature.
- Hébert, Anne, *Les Chambres de bois*, Ed. du Seuil, Paris, 1958.
- Hébert, Anne, *Kamouraska*, Ed. du Seuil, Paris, 1970.
- Hébert, Anne, *Le Torrent*, Ed. Hurtubise, HMH, 1989.
- Hébert, Anne, *Les Fous de Bassan*, Ed. du Seuil, Paris, 1982.
- Hébert, Anne, *L'Enfant chargé de songes*, Ed. du Seuil, Paris, 1998.
- Hébert, Anne, *Un Habit de lumière*, Ed. du Seuil, Paris, 1999.
- Jung, C. G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. Yves Le Lay, Georg Editor SA, 1953, 1987, 1989, 1993.
- Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Ed. HMH Montréal, 1968.
- Ries, Julien, «Le mythe, son langage et son message» in *Mythe et littérature. Etudes réunies et présentées par Ernst Leonardy*, Ed. Nauwelaerts, Louvain-la-Neuve, 1994.
- Roy-Hewitson, Lucille, «*Le torrent* ou l'intégration au cosmos» in *The French Revue*, vol. LIII, no. 6, 1980.

LA TRADUCTION – UN PARI SUR LE POSSIBLE

Annemarie Adriana PENTELEICIUC,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
adrianne_penteleiciuc@yahoo.com

Abstract: Translation is concerned with moral and factual truth. This reference requires definitions and illustrations of the term “translation” and of some terms related to it, like “translation studies” or “translator”. The article analyses the process of translation from various points of view, trying, at the same time, to emphasize that translating tales for children can be more difficult than translating texts for adults.

Key-words: translation, translation studies, translator, young readers, the techniques of translation, literature for children, the history of translation

Il n’y a pas de moyen plus efficace pour répandre les œuvres et les productions d’un peuple dans le monde entier, pour les faire connaître à tant de gens et pour les faire intégrer au trésor de la création universelle, que leur traduction en d’autres langues.

Cet article se propose de mettre en évidence quelques aspects théoriques liés au sujet de la traduction, art ancien et phénomène complexe dont l’importance est finalement relevée plutôt pendant les dernières décennies. À partir des constats que l’intérêt pour l’étude de la traduction ainsi que la tendance de situer la traduction entre pratique et théorie sont devenus une certitude, on mettra en place les repères terminologiques spécifiques au domaine de la traductologie, qui nous aideront à mieux percevoir et comprendre le processus de traduction: nous avons l’intention de présenter quelques définitions et synonymes de la traduction, en mettant en évidence quelques éléments portant sur les types de traduction.

Les dernières décennies ont été caractérisées par une augmentation constante du nombre de livres, journaux et périodiques dans toutes les langues. La soif de savoir, mais aussi celle de communiquer, en se rapportant à l’évolution rapide des sciences et de la technique, ont provoqué une véritable explosion dans le domaine des éditions et des médias. Cependant, les barrières linguistiques, loin de disparaître, continuent de séparer les communautés, en empêchant la communication entre les peuples. C’est pourquoi, le marché de l’information rend nécessaire l’activité de traduction.

Selon Maria Țenchea¹, l’activité de traduction est un acte qui implique un échange subjectif entre l’auteur d’un texte littéraire et la personne qui essaie de

redéfinir les concepts présentés: «L'activité de traduction est désignée comme un lieu d'échange très subjectif entre l'auteur qui s'inscrit comme sujet dans le texte et le traducteur qui interprète ce dernier»².

L'auteure du *Dictionnaire contextuel des termes traductologiques* parle aussi de la traduction comme un tout unitaire qui englobe une variété de processus mentaux, en insistant sur l'essai de redéfinition d'un texte en employant un autre langage: «La traduction est un acte qui implique un ensemble de processus mentaux. Elle consiste à réexprimer un texte à l'aide d'un autre système linguistique que celui dans lequel il a été originellement formulé»³.

La traduction fait l'objet d'étude d'une discipline apparue dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui au fil du temps a connu plusieurs appellations éphémères (science de la traduction, translatoologie) afin qu'elle devienne «traductologie» en français et «translation studies» en anglais. Définie comme praxeologie, science de l'action, pratique de la traduction, la traductologie est une discipline qui décrit une pratique qui a deux types de systèmes de référence: d'un part la linguistique, d'autre part la psychologie et la philosophie et qui a pour objet, selon M. Guidère, «la traduction envisagée en elle-même (*processus*) et pour elle-même (*produit*)»⁴.

La traduction fait partie intégrante de nos mondes modernes où se côtoient, commercent, échangent toutes sortes de communautés se caractérisant par l'usage de langues différentes. L'histoire de la traduction et l'observation de sa pratique dans le monde moderne nous permettent de constater que cette activité semble être née sous le signe d'une sorte de double paradoxe concernant les langues et les textes impliqués. Le premier terme de ce paradoxe est constitué par le désir de découvrir ou de faire découvrir de nouveaux horizons culturels et à des degrés divers, selon les cas ou les époques, celui de faire commerce avec des langues et avec des styles ; l'autre terme du paradoxe concerne la crainte de la déformation : déformation du texte traduit, déformation de la langue avec laquelle on traduit, déformation de tout ou au moins impact sur la culture réceptrice.

L'individu n'existe pas seul mais participe de plusieurs communautés et contribue à leur construction. Les traductions sont incontournables dans un monde qui compte plus de 3000 langues, ce sont des tâches difficiles et qui nécessitent de faire passer une information en franchissant la barrière de la langue ; une langue vivante, qui évolue tous les jours.

C'est pour cela qu'on affirme que traduire, c'est toujours une aventure. On ne sait jamais sur quoi on va tomber. Et du point de vue de la langue, cela implique une gymnastique quotidienne, une remise à niveau constante. Bien comprendre une langue étrangère, ça ne suffit pas. Il faut alors en posséder la culture, en saisir toutes les nuances, maîtriser toutes ses subtilités. De ce point de vue, le rôle et la responsabilité du traducteur, non seulement comme simple amoureux d'une discipline passionnante, mais aussi comme médiateur entre les cultures augmentent considérablement. Le traducteur est un intermédiaire privilégié des cultures impliquées, on le sait, il est un amoureux de la langue, c'est un artiste qui doit accomplir un travail d'écriture; en ce sens c'est en écrivain au même titre que l'auteur; et les problèmes sont les mêmes, trouver le mot juste, le ton juste,

balancer le rythme d'une phrase, trouver le moyen de provoquer tel ou tel effet par tel ou tel expédient linguistique.

Traduire ne doit pas se limiter seulement au métier de traducteur en tant qu'obligation, en tant qu'engagement (tâche à accomplir), mais par contre, *traduire* peut être aussi perçu comme activité libre, bénévolante, née d'un sentiment noble (amour, admiration, reconnaissance).

Georges Steiner⁵ identifie quatre aspects de l'acte de la traduction. Il s'agit premièrement de la confiance dans la richesse des sens, dans le sérieux du texte inconnu. Cette étape a une base complexe constituée de l'expérience antérieure. Celui qui traduit pourrait découvrir que n'importe quoi peut signifier tout ou bien qu'il y a des structures qui ne peuvent pas être séparées de l'autonomie de la forme. Ensuite c'est l'agression, l'incursion et la capture du traducteur. Il s'agit du fait qu'il trouve son existence authentique au moment où il traduit. Le traducteur brise le code, il envahit, capture et déchiffre les sens. La troisième étape est l'incorporation qui ne se réalise pas dans le vide. L'acte de l'importation peut disloquer ou reloger toute la structure originale. Il n'y a pas de langue, pas de structure traditionnelle symbolique ou culturelle qui importe sans être transformée. La quatrième étape est celle de la réciprocité. Le processus de traduction fournit des détails de la vie, c'est comme un miroir qui ne reflète pas, mais qui génère aussi de la lumière.

La traduction est avant tout un art au service du progrès de l'humanité. Au cours de la traduction, le traducteur utilise la langue pour remplir la fonction principale de sa discipline à savoir la communication et la diffusion des cultures. La langue et la traduction sont deux notions intimement liées. Leur enrichissement ou leur évolution est en partie liée aux contacts des peuples, contacts ayant pour corollaire l'adoption des théories et des procédés de la traduction.

Jusqu'à présent, beaucoup de théories ont été formulées, chacune avec ses fondements et ses points discutables. Malgré la diversité des points de vue, ces théories sont un essai de conceptualisation des pratiques traduisantes.

Tout d'abord, c'est la théorie de la fidélité qui conseille pratiquement la traduction mot à mot et qui intervient au niveau de la phrase; il s'agit ainsi de l'idéologie de la fidélité à la lettre, de la littéralité et de la littérarité. La fidélité en traduction est l'éternel souci des traducteurs. L'objectif de tout traducteur est de réaliser une traduction fidèle. Depuis que l'homme traduit, il ne cesse pas d'émettre des réflexions sur la manière de traduire fidèlement. Cependant qu'est-ce que la fidélité en traduction? Attachement et respect. En effet, en cela consiste le travail du traducteur: s'attacher au texte de départ tout en respectant la destination de sa traduction.

Puis, c'est la théorie de la compréhension du sens qui intervient surtout au niveau du contexte, privilégiant ainsi la matière sur la manière, le fond sur la forme, le quoi sur le comment; il y a alors primat de la langue d'arrivée.

Enfin, on parle aussi d'une théorie de l'adaptation qui use de la paraphrase et qui est en fait une démission en face de la traduction, un aveu d'impuissance ou de trahison, surtout quand il s'agit de traduction de la poésie. Une traduction doit offrir une transcription complète des idées présentées dans l'ouvrage

original; la manière d'écrire doit correspondre au style du texte-source et la traduction doit avoir le naturel d'une composition originale.

En ce qui concerne les procédés directs de l'adaptation, on identifie l'emprunt direct, le calque, la paraphrase littérale et les procédés indirects sont : la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation.

L'emprunt direct est la plus simple méthode de traduction, c'est le procédé le plus élémentaire qui traite d'habitude une lacune. Dans le cas de l'emprunt direct, la traduction directe se présente sous la forme d'une ressemblance phonétique. Par ce procédé on «transplante» un mot de la langue source dans la langue cible. En éliminant l'obligation de traduire les termes liés à des nouveaux concepts, l'emprunt facilite la communication et enrichit la langue.

Le calque, comme procédé de la traduction directe, se situe sur le terrain de rencontre des moyens internes avec l'emprunt, étant une modalité spéciale d'emprunt, par laquelle une langue emprunte une expression d'une autre langue mais on traduit de manière littérale les éléments constitutifs. Celui-ci affecte le niveau lexical de l'agencement des mots et les latitudes combinatoires.

La paraphrase littérale ou la traduction mot à mot, consiste en un transfert direct d'un texte de la langue source dans un texte correct du point de vue grammatical et idiomatique dans la langue cible. Dans ce cas, la tâche du traducteur est de trouver les correspondances adéquates des mots des deux langues. Ce procédé est utilisé d'habitude quand on réalise des traductions entre deux langues appartenant à la même famille linguistique, comme par exemple le français et le roumain, ou qui appartiennent au même espace culturel.

La transposition peut sembler assez proche de l'adaptation, à tel point que l'on peut entendre ou lire: adaptation musicale de telle œuvre littéraire... sans être particulièrement gênée. C'est un procédé direct qui consiste en changement d'un mot ou d'une expression sans modifier le sens initial du texte. La possibilité de transposer est souvent liée à des différences de registre et de niveau de langue.

La modulation est un procédé qui surprend une modification de la forme du message, obtenue par un changement de point de vue afin d'éviter l'emploi d'un mot ou d'une expression qui passe mal dans la langue d'arrivée. Ce changement peut être justifié quand le texte, obtenu par une traduction littérale, est incorrect dans la langue cible. La modulation peut être optionnelle, ou obligatoire et la différence entre les deux est une différence de nuance.

L'équivalence suppose une réorganisation du texte source, tout en conservant le sens dénotatif et connotatif de l'énoncé de départ, c'est un procédé consistant à traduire un message dans sa globalité. Comme la modulation, l'équivalence résulte d'un changement de point de vue, mais elle va beaucoup plus loin et quitte le domaine de la parole pour entrer dans celui de la langue comme système.

L'incrémentialisation est une traduction explicative destinée à éclairer le lecteur ignorant de la réalité culturelle de la région de la langue cible. Elle est fréquemment utilisée dans la presse et suit la formulation en langue source. Elle permet ainsi d'éviter une note de bas en page. Ce procédé permet non seulement

de neutraliser la connotation, mais aussi de restituer le sens caché derrière le nom de l'institution.

L'adaptation est un procédé qui implique une réorganisation complète des moyens d'expression, portant une forte empreinte socioculturelle dans la langue de départ. Elle est utilisée quand le type du message du texte source est inconnu dans la langue cible. Le traducteur doit créer une nouvelle situation qui pourrait être considérée comme un équivalent de la situation visée par le texte source. Ainsi l'adaptation peut être décrite comme une sorte spéciale d'équivalence, c'est-à-dire l'équivalence situationnelle. Un concept étroitement lié à l'adaptation, mais il a un sens plus restreint, c'est le concept de remaniement. Dans le dictionnaire de l'Académie Française (p.492), le terme remaniement signifie «le travail que fait le compositeur quand les changements qu'un auteur a faits sur une épreuve, obligent de retoucher à plusieurs lignes d'une page, d'une forme»; synonymes: refaire, raccommoder en parlant de certains ouvrages.

Quant aux façons de traduire, le linguiste français Georges Mounin⁶ distingue deux types d'opérations. La première surprend «les verres transparentes», c'est-à-dire les traductions qui ne se sentent pas la traduction. On observe deux classes principales de traductions : les textes littéralement francisés qui ont l'air d'avoir été directement pensés, puis rédigés en français/les belles infidèles sans l'infidélité; le mot à mot qui donne l'impression de lire le texte dans les formes originales de façon que le lecteur n'oublie qu'il lit un texte en français mais qui a été d'abord pensé et écrit dans une langue étrangère. La deuxième opération parle des «verres colorés» qui sont les traductions mot à mot. Tout en comprenant la langue, le lecteur sent les différentes temporelles, de civilisation et de culture que la traduction véhicule (fidélité à la langue de départ). C'est la traduction qui se propose de donner l'illusion que le texte traduit par une sorte de pastiche extrêmement subtil et non caricatural. Emile Egger⁷ propose la traduction mot à mot des termes étrangers pour préserver l'inattendu, pour pasticher la structure grammaticale de l'idiome traduit.

Le commencement de la traduction dans la langue roumaine remonte au XVI^e siècle, étant un véritable acte «révolutionnaire» (Rosetti, Onu, Cazacu) à une époque où les seules langues officielles de culte reconnues étaient le vieux slave, le grec et le latin. Il s'agit, bien sûr, de la traduction des livres religieux. Suivant l'avis de Nicolae Iorga, les premières traductions seraient dues à la propagande hussite⁸ et elles ont circulé en manuscrit. Au même siècle, le diacre Coresi prend le relais et fait œuvre de traducteur aussi bien que d'imprimeur. Il reprend les textes dits *maramureșene* et les imprime mais, ce faisant, il les remanie. Il en élimine le rotacisme et leur impose une norme supradialectale qui prend pour assise le parler du Nord de la Valachie et du Sud-Est de la Transylvanie. Il démarre aussi un mouvement d'unification de la langue, puisque ses textes sont largement diffusés dans toutes les régions habitées par les Roumains. Au lieu de contribuer à la propagation de la doctrine protestante, ces textes ont jeté la base du roumain littéraire, bien que leur vocabulaire soit extrêmement pauvre.

Selon les spécialistes, il est convenu de considérer que *Palia de la Orăștie*, œuvre collective de cinq traducteurs originaires de la région de Hunedoara, Sebeș et Lugoj, parue en 1582, est un des plus importants jalons du cheminement vers une langue roumaine unitaire et, en dernière instance, littéraire. Elle est traduite d'après une version magyare et se range parmi les tentatives d'unification de la langue nationale. À remarquer aussi les nombreuses adaptations, qui, malgré les maladroites inévitables dues à la précarité d'une langue littéraire en formation, indiquent, chez les traducteurs, une véritable conscience professionnelle.

C'est dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le savant métropolitain Dosoftei s'emploie à introduire systématiquement le roumain dans le service religieux. À cette fin, il fera œuvre de traducteur: *Liturghierul*, *Acatistul Născătoarei de Dumnezeu*, *Viețile Sfinților* et notamment *Psaltirea în versuri* (Le Psautier). Bien qu'il connût parfaitement le roumain, le vocabulaire et la syntaxe de Dosoftei trahissent l'influence des textes traduits. De là, le caractère quelque peu artificiel de ses traductions.

Autre étape importante pour l'édification du roumain littéraire, la *Bible* dite de Șerban Cantacuzino est l'œuvre de plusieurs traducteurs – dont le fameux spatar Nicolae Milescu et les frères Radu et Șerban Greceanu. Le texte reprend, en fait partiellement, en les révisant, des traductions antérieures et les spécialistes ont noté que la vogue déclinante des termes ecclésiastiques empruntés au vieux slave alors que les termes pris au latin, au grec, au magyar, au polonais y sont beaucoup plus nombreux.

Les XVII^e et XVIII^e siècles voient apparaître lentement, laborieusement, mais sûrement une langue roumaine plus châtiée, de plus en plus accessible aux Roumains des trois provinces. Son origine se trouve dans les livres religieux qu'on utilise dans l'église (le roumain devient langue officielle de culte religieux), mais aussi dans les écoles créées près de monastères et qui, par leur prestige et par leur rayonnement contribuent à l'unification des normes de ce qui va devenir la langue roumaine littéraire.

Il faut reconnaître que pour le peuple roumain, la traduction a une fonction idéologique qu'on ne peut pas négliger: c'est un moyen d'affirmer notre latinité, de défendre notre identité nationale et religieuse, un moyen aussi d'accréditer l'idée d'unité nationale et linguistique.

L'importance de la traduction et surtout de la traduction efficiente résulte de l'importance de la communication. Le processus de traduction n'est pas donc une activité individuelle et isolée, il implique la participation d'au moins trois personnes: l'auteur, le traducteur et le lecteur. Le rôle du traducteur dans le processus de traduction en tant qu'acte de communication est primordial si on tient compte qu'une traduction déficitaire conduit à l'échec de la communication. Le traducteur a la responsabilité de rendre la traduction fonctionnelle dans la culture cible et de faire compréhensible la communication. Dans ce but, le traducteur professionnel adapte la traduction au public cible. Servir le lecteur consiste à lui livrer un texte correct dans sa langue (c'est-à-dire respectant les normes grammaticales, lexicales et stylistiques de celle-ci). Servir l'auteur consiste à

reproduire son œuvre telle qu'il l'a construite (contenu, style, esprit, effets), respecter l'altérité, renoncer à la tentation de l'adapter au contexte cible. Pour pouvoir adapter d'une manière efficace la traduction à la culture cible, une phase d'importance majeure dans le processus de traduction est la méthode de l'analyse. En effet, on peut considérer que la méthode de l'analyse est décisive pour la future communication. Ainsi la communication interculturelle sera une réussite si le traducteur respecte les conventions sociales et culturelles du public cible.

Mais comment faut-il agir lorsque le public cible est représenté par les enfants, car la littérature pour la jeunesse semble un immense chantier tout juste ouvert où se déploie toute la modernité des approches. Les traducteurs de littérature pour la jeunesse se confrontent en effet à des spécificités et des enjeux bien particuliers, dont le plus fascinant semble de circuler dans l'imaginaire enfantin. Traduire, dans ce cas, c'est autant servir l'imaginaire et la parole d'un auteur que de retrouver la part de soi qui est encore enfant. C'est fondamentalement ce qui la distingue dans sa pratique de la traduction des livres pour adultes.

Traduire pour la jeunesse, c'est aborder la création dans la fragilité des souvenirs, c'est transmettre à des regards neufs la même joie de lecture et de découverte qui nous a animés autrefois, et que notre travail tente de restituer, au service d'une écriture autre, d'un univers autre, d'une culture autre. Traduire pour la jeunesse, c'est respecter l'enfant et le conte, car le conte, plus que tout autre texte, est porteur et passeur de couleurs et marques culturelles qui doivent être précieusement transportées et préservées et non pas acclimatées et aseptisées par quelque adaptation appauvrissante. Traduire pour les enfants signifie «accomplir, à la fois, une tâche littéraire, pédagogique, didactique, culturelle, ludique et surtout, hautement morale, qui englobe un processus complexe très nuancé en supposant non seulement respecter l'Autre, tout comme l'Enfant, mais aussi une ouverture au monde et à Autrui»⁹

Le bon traducteur doit commencer son travail par une étape de documentation, de recherche, de navigation sur internet et fréquentation des bibliothèques et leurs encyclopédies afin de plonger à fond dans la culture qu'il va transporter chez lui, même par bribes, autant de précieuses pépites, pour les faire connaître aux enfants de son pays.

La traduction du conte merveilleux, de la littérature de jeunesse, souvent marquée par le ludique, réclament des solutions spécifiques, de sorte que l'adaptation du texte devient souvent une pratique légitime sans pour autant sacrifier sa dimension culturelle. L'activité traduisante visant la littérature pour la jeunesse doit résoudre une trompeuse simplicité derrière laquelle se trouvent des écarts culturels, des saveurs dialectales, parfois un vocabulaire spécialisé. Le grand défi en est de trouver le ton qui invite le jeune lecteur à continuer la lecture, à plonger dans le livre et à le parcourir jusqu'au bout.

Par conséquent, traduire c'est assumer une responsabilité puisque le traducteur est responsable pour son travail de décomposition / recomposition de l'original par le biais de la traduction. Bien que le traducteur ait l'impression d'être le maître suprême de son activité, il ne joue pas le rôle décisif quant au texte qu'il

traduit (écrit). Inévitablement, il se trouve sous l'influence du texte original, du style de l'auteur original, car celui – ci a l'obligation absolue de rendre la pensée de l'auteur, la forme exacte et la cohérence du texte original. À mon avis, une bonne traduction doit être fidèle à l'original. Une manière défectueuse de traduire a comme résultat un texte complètement différent du texte source. Le traducteur doit réaliser que sa traduction sera lue et c'est précisément pourquoi il doit se concentrer sur la réception du texte par le lecteur. Le paradigme de la traduction est incomplet autant que la réciprocité n'est pas réalisée, autant que l'original ne gagne ce qu'il a perdu. Je partage l'opinion du grand essayiste, critique littéraire et philosophe George Steiner qui assimile le processus de la traduction à un parcours herméneutique, un processus qui commence par un élan de confiance, permettant d'aller vers l'Autre afin d'essayer d'établir une cohérence entre mondes isolés, puis vient la phase de pénétration du texte pour une plus profonde compréhension, ensuite le traducteur incorpore dans la langue cible ce qu'il a compris afin de préparer une mise en forme et enfin, il restitue ce qu'il a incorporé dans la langue cible, en investissant l'Autre pour l'habiter.

¹ Professeur universitaire docteur, Maria Țenchea est licenciée en philologie à la Faculté de Philologie «Babeș Bolyai» Cluj-Napoca en 1969 et elle a aussi le doctorat en philologie. Le titre de sa thèse de doctorat est: *L'expression des relations temporelles dans le système des prépositions du français. Préposition et verbe.*

² Maria Țenchea, *Dictionar contextual de termeni traductologici*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2008, p.186.

³ *Idem.*

⁴ Voir Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 14.

⁵ Georges Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983, p.49

⁶ Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Cahiers de Sud, Paris 1955, p.3.

⁷ Auguste-Émile Egger né le 18 juillet 1813 à Paris et mort le 30 août 1885 à Royat, est un helléniste français.

⁸ Jan Hus (1370-1415), réformateur tchèque, contre les abus de l'église officielle. Il est condamné par le concile de Constance (1414), arrêté et brûlé comme hérétique.

⁹ Muguraș Constantinescu, *La traduction de la littérature de jeunesse* en "Atelier de traduction", nr.8, Editura Universității Suceava, 2007.

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE

- Atelier de traduction*, nr.5-6, Editura Universității Suceava, 2006.
- Atelier de traduction*, nr.8, Editura Universității Suceava, 2007.
- Ballard, Michel: *La traduction du nom propre comme négociation*, en *Palimpsestes*.
- Ballard, Michel: *Qu'est-ce que la traductologie?*, Artois Presses Université, 2006, *Traduire la culture*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.
- Bell, Roger: *Teoria și practica traducerii*, Editura Polirom, Iași, 2000.
- Berman, Antoine: *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.
- Berman, Antoine: *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.
- Brăileanu, Luminița: *Théories et techniques de la traduction*, Editura Pro Universitaria, București 2006.
- Constantinescu, Muguraș: *La traduction entre pratique et théorie*, Editura Universității Suceava, 2005.
- Constantinescu, Muguraș: *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Editura Universității Suceava, 2008.
- Cristea, Teodora: *Stratégies de la traduction*, Editura Fundației România de mâine, București, 2000.
- Eliade, Irina: *Cours de la théorie et de la pratique de la traduction*, Universitatea București, 1973.
- Guidère, Mathieu: *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 14.
- Ionescu, Tudor: *Știința sau / și arta traducerii*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2003.
- Ionescu, Gelu: *Orizontul Traducerii*, Editura Univers, București, 1981.
- Iser, Wolfgang: *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- Jeanrenaud, Magda: *Universalile traducerii*, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Ladmiral, Jean-René: *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 1994.
- Ladmiral, Jean-René: *Pour une philosophie de la traduction*, în *Revue de métaphysique et de morale. La traduction philosophique*, nr.1, Armand Collin, Paris 1989.
- Lungu Badea, Georgiana: *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2004.
- Lungu Badea, Georgiana: *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2008.
- Lavault, Elisabeth, *Fonctions de la traduction en didactique des langues*, Éditions Didier Erudition, 1998.
- Lederer, Marianne; Seleskovitch, Danica: *Interpréter pour traduire*, Didier, Paris, 1984.
- Mavrodin, Irina: *Despre traducere: literal și în toate sensurile*, Editura Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 2006.
- Meschonic, Henri: *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.
- Mounin, Georges: *Les Belles Infidèles*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994 (1955).
- Mounin, Georges: *Linguistique et traduction*, Dessart et Mardaga, Paris, 1976.
- Nida, E. A., Taber, Ch. R.: *La traduction: théorie et méthode*, Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971.
- Ricoeur, Paul: *Despre traducere*, traducere din limba franceză de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom Iași, 2005.
- Steiner, Georges: *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983.
- Țenchea, Maria, *Dicționar contextual de termeni traductologici*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2008, p.186.

LES TRADUCTEURS DU ROMAN *LA PEAU DE CHAGRIN* DE BALZAC

Alina TARĂU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
alinatarau_bz@yahoo.com

Résumé: Le roman *La Peau de chagrin* est considéré par la critique une étude de mœurs, une peinture de la société contemporaine de Balzac. Nous essayons dans notre article de faire une analyse comparative entre l'original et quelques versions roumaines du roman mentionné, en mettant l'accent sur les référents culturels.

Mots-clés: traducteur, milieu social, mœurs, référents culturels, report

Le roman *La peau de chagrin* a été publié en 1931 et figure actuellement dans les *Études philosophiques* balzaciques. En Roumanie, le roman a été traduit pour la première fois par Alice Gabrielescu qui a publié sa version roumaine en 1926, sous le titre *Talismanul miraculos*, (*Le talisman miraculeux*), aux Éditions Cugetarea de Bucarest. La deuxième version roumaine appartient à Pericle Martinescu, en 1955, l'a publiée aux Éditions Editura de stat pentru literatură și artă de Bucarest. Le titre donné par Pericle Martinescu à sa traduction a été *Pielea de sagri*. Le volume est précédé par une étude introductive et beaucoup de notes et de commentaires signées par Theodosia Ioachimescu. En 1991, une nouvelle traduction du roman a été publiée aux Éditions Saturn de Bucarest, la traduction ayant toujours le titre *Talismanul miraculos*¹ (*Le talisman miraculeux*). Sur la couverture du livre, l'éditeur précise qu'il s'agit de la traduction de I. I. Constant qui a subi des modifications en vue de l'actualisation des divers aspects orthographiques et scientifiques du texte: "Versiunea romanului *Talismanul miraculos* reia traducerea lui I. I. Constant în care s-a intervenit pentru actualizarea diferitelor aspecte ortografice și științifice". Il faut souligner cependant que nous n'avons pas encore trouvé la traduction antérieure de I. I. Constant.

Repères bio-bibliographiques des traducteurs

Alice Gabrielescu est née le 30 septembre 1893 à Bârlad. Elle a suivi les cours de l'École Élémentaire pour les filles de Bârlad, mais quand sa famille a changé de domicile, elle a continué ses études à l'Institut «C. Mironescu» de Focșani. Elle s'est inscrite ensuite à l'Institut «Meteanu» de Bucarest, sans obtenir cependant son diplôme.

Alice Gabrielescu a débuté en 1920 avec l'ouvrage *Povestiri pentru copii*, publié aux Éditions Cartea Românească, ouvrage pour lequel l'auteure a reçu de nombreux prix littéraires. En 1925, le Syndicat des journalistes de Turnu Măgurele lui en a accordé le titre de membre d'honneur; en 1941 elle est devenue membre de la Société des Écrivains Roumains. Excepté les revues «Mariana», «Femeia» et «Căminul», Alice Gabrielescu a refusé, entre les années 1941-1944, de collaborer avec les journaux et les revues de l'époque.

Elle a publié plus de 500 articles, nouvelles et comptes rendus, ainsi que 13 volumes de nouvelles et de romans dont il faut rappeler *Isprava lui Ursu* (1924), *Uimitoarele întâmplări dintr-o vacanță* (1927), *Necunoscuta* (nouvelles, 1928), *Povești cu haz și tâlc* (1929), *Marșul femeilor* (1933), *Lumina care nu se stinge* (1937), *Secretul profesional* (1940), *Oamenii mari când au fost mici* (1945)².

Comme traductrice, elle a rendu en roumain des ouvrages de Balzac, Dostoievski, de l'Abbé Prevost (*Manon Lescaut*), de Paustovski (*Povestea unei vieți*), Wilde, Lawson (*Cum s-a îndrăgostit Joe Wilson*), Nemțova (*Bunicuța*), Keller, Cehov (*Logodnica și alte povestiri*, *Opere*, vol. 11, 1961), Istvan, Asztalos, etc.

La traduction roumaine de *La peau de chagrin* donnée par Alice Gabrielescu nous paraît globalement réussie, même si la langue utilisée est vieillie du point de vue de l'orthographe, ce qui rend la lecture un peu difficile (*pe cari, femeie, fer, n'am, acelaș, feminină, a da voe, fineță, nicăeri*, etc.), mais aussi du point de vue du lexique employé, qui contient quelques archaïsmes qui alourdissent la compréhension du texte (*stacoj, gabriolete*, etc.). Nous avons remarqué également de petites omissions par rapport au texte original, la traductrice pensant sans doute qu'il vaut mieux omettre quelques référents, vu qu'ils sont inconnus au lecteur roumain (*au coin de la rue des Grès*, les *plombs* de Venice, etc. ne sont pas rendus en roumain).

Quant à la traduction de Pericle Martinescu, nous pensons, après une première lecture, que c'est une traduction réussie, lisible, cohérente, qui transmet le message du texte original. Nous précisons que c'est une première opinion, exprimée sans une analyse détaillée du texte. Nous soulignons que Pericle Martinescu est le seul traducteur de cet ouvrage qui ait gardé le titre original du texte; les deux autres traducteurs l'ont traduit d'une manière libre, c'est-à-dire *Talismanul miraculos*, *Le talisman miraculeux*. Nous ne savons pas cependant si c'est le choix des traducteurs ou si c'est un titre imposé par les maisons d'édition.

Pericle Martinescu est né le 11 février 1911 à Vișoara, le département de Constanța et il est mort le 24 décembre 2005. Il a suivi les cours du lycée «Mircea cel Bătrân» de Constanța, ensuite de la Faculté de Lettres et de philosophie de Bucarest, obtenant son diplôme de licence en philosophie. Comme étudiant, il a été collaborateur des principales revues littéraires de l'époque où il a publié beaucoup de poésies, de chroniques, d'essais, d'études, etc. Il appartient à la «jeune génération» des années '30. Il a débuté en 1936 avec le roman *Adolescenții din Brașov* (*Les adolescents de Brașov*), réédité en 1991. Il a écrit aussi les poèmes en prose *Sunt frate cu un fir de iarbă* (*Je suis le frère d'un brin d'herbe*, 1941), la monographie *Costache Negri* (1966), les essais *Retrospecții literare* (*Rétrospectives littéraires*, 1973), et le volume *Umbre pe pânza vremii* (*Des ombres sur la toile du temps*, 1985). Il a publié également, pendant les dernières années, les volumes 7 ani

cât 70 (7 annés comme 70, 1997), *Visul cavalerului* (*Le rêve du chevalier*, 1998), *Existențe și creații literare* (*Existences et créations littéraires*, 2001), *Jurnal intermitent* (*Journal intermittent*, 2001), *Vulcanul iubirii* (*Le volcan de l'amour*, 2004), *Confesiune patetică – Pagini de jurnal intim (1936-1939)*, [*Confession patétique - Pages de journal intime (1936-1939)*], premier volume (2005), *Uraganul istoriei – Pagini de jurnal intim (L'ouragan de l'histoire - Pages de journal intime)*, deuxième volume (2005), réédité en 2007, etc.

Pericle Martinescu est l'auteur de nombreuses traductions de la littérature classique et moderne. De l'œuvre de Balzac, il a traduit *La Maison du Chat-qui-pelote* (*Casa "La motanul-cu-mingea"*), *Le Bal de Sceaux* (*Bal la Sceaux*), *La Vendetta* (*Vendetta*) et *La peau de chagrin* (*Pielea de sagri*). Il a traduit également *La Femme abandonnée* (*Femeia părăsită: Scene din «Comedia umană»*), en collaboration avec Marcel Gafton et Petre Solomon, un volume de récits publié en 2002.

En 1966, Pericle Martinescu a traduit, en collaboration avec Iadwiga Georgian, l'ouvrage *Astronauții* de Lem Stanislaw. Il a donné une version roumaine aux ouvrages *Pablo Picasso* d'Antonia Vallentin (1968), *Confesiuni*, deuxième volume, de Jean-Jacques Rousseau (1969), *Vicentele de Bragelone* d'Alexandre Dumas, *Hristos răstignit a doua oară* de Nikos Kazantzakis (1968, une traduction de la langue grecque), *O tragedie americană* de Theodor Dreiser (deux volumes traduites en collaboration avec Leon Levitchi, en 1971, et réédités en 1993 et en 1994), *Cavalerii tezaurului* de Paul Feval (1970), *O mie de cocori* (2000) et *Vuietul muntelui* (2004) de Yasunari Kawabata, des romans traduits de la langue japonaise.

En revenant aux traductions en roumain du roman *La Peau de chagrin*, nous nous arrêtons un peu à la version roumaine d'I. I. Constant, republiée en 1991 (nous mentionnons que nous n'avons pas trouvé la première version d'I. I. Constant dans aucune bibliothèque publique importante de Roumanie), car nous pensons que c'est une traduction fragmentaire du roman cité. Le premier indice, dans ce sens, est le nombre de pages. Le texte français dépasse 300 pages, tandis que la traduction de Constant compte moins de 200 pages. Nous avons pensé d'abord que c'est peut-être à cause du format du livre ou du caractère des lettres, mais la comparaison de la traduction et du texte original nous a prouvé qu'il s'agissait en fait d'une version roumaine abrégée, elliptique. Le traducteur a omis des passages entiers, même des pages entières (quelques pages de description du magasin d'antiquités manquent, des pages entières relatant les discussions des amis de Raphaël sur la société, des passages de description de la vie de Raphaël ont été éliminés, etc.). De plus, le titre de la traduction est éloigné du titre original, le traducteur optant pour les termes *Talismanul miraculos* (*Le talisman miraculeux*). Nous avons déjà dit que nous ignorons si c'est le choix du traducteur ou si c'est un titre choisi sous les pressions de la maison d'édition.

À notre avis, la version roumaine de Pericle Martinescu est la plus proche de l'original, tandis que la version d'I. I. Constant, republiée en 1991, est la plus éloignée du texte de départ. De plus, la traduction de Pericle Martinescu bénéficie d'une étude introductive, des notes et des commentaires de Theodosia Ioachimescu qui facilitent l'accès du lecteur au texte balzacien.

La société française décrite par Balzac

Maurice Allem³ note dans l'*Introduction* du roman *La Peau de chagrin* que l'ouvrage est une étude de mœurs et que Balzac «a voulu y peindre toute son époque.» Balzac lui-même avouait, en 1931: «*La Peau de chagrin* devait formuler le siècle actuel, notre vie, notre égoïsme ...»⁴ Theodosia Ioachimescu affirme également, à la fin de son étude introductive qui précède le premier volume *Opere (Euvres)* de Balzac: "Fiu bun al poporului său, Balzac aduce poporului nostru mesajul unei Franțe lucide și pătrunzătoare, mesaj veșnic viu, căci a fost pronunțat de un creator care făcea parte, cum îi plăcea sa spună, din «*opozitia vieții*»".⁵

Le roman donne l'impression parfois, lors de la lecture, qu'on a affaire à une petite encyclopédie: l'auteur expose à vrai dire des théories scientifiques (Raphaël, le personnage central du roman, demande l'opinion des savants sur la peau de chagrin; à cette occasion Balzac introduit dans le texte une multitude de termes du langage zoologique, physique, chimique que les traducteurs roumains doivent «transporter» dans la langue roumaine), des opinions politiques, il fait connaître au lecteur toute une galerie d'écrivains, d'artistes, de médecins et de journalistes.

En se référant à la réception du roman par le public français, Pierre Barbéris révèle les deux tendances qui ont suivi la parution de l'ouvrage: «*La Peau de chagrin*, sous des allures insolentes ou plaisantes, est un tableau de la civilisation moderne; mais aussi *La Peau de chagrin* est un scandale pour ceux qui, alors, ont tout intérêt à considérer le régime issu de Juillet comme assurant leur avenir, leur prospérité»⁶.

En effet, sous un habit fantastique, Balzac cache la problématique de l'avidité, de l'amour de l'argent et des plaisirs qui détruisent l'être humain. Dans cette perspective, le personnage principal du roman, Raphaël de Valentin, se trouve dans l'impossibilité de développer son génie au milieu d'une société désillusionnée, égoïste et avare. Il veut lui aussi vivre avec excès, car, comme il l'affirme, l'étude et la pensée ne l'ont pas nourri. On a affaire au règne de l'argent. L'amour n'est pas conçu non plus que dans le luxe. Dans notre étude nous essayons de voir si le tableau de la société décrite par Balzac coïncide avec le tableau peint par les traducteurs roumains du roman cité.

Dès la première page du roman, le lecteur se voit confronté à une phrase assez ambiguë: «...quelque temps après l'heure à laquelle s'ouvrent les maisons de jeu, conformément à la loi qui protège, à Paris, une passion essentiellement budgétifiante, un jeune homme [...]»⁷.

Nous mentionnons que le texte français analysé, publié en 1984, «reproduit rigoureusement l'édition originale de 1831 (fac-similé de l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale).»⁸ Dans le texte publié en 1838 par les éditeurs H. Delloye et Victor Lecou, ainsi que dans la nouvelle édition, publiée en 1845 aux Éditions Charpentier de Paris, la phrase que nous avons choisie a la forme suivante: «[...] au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège une passion essentiellement imposable»⁹.

Nous pensons que les traducteurs roumains ont employé comme texte source la dernière édition revue et corrigée par Balzac lui-même et publiée en 1845, car la phrase a été rendue en roumain de la manière suivante:

«[...] în momentul cînd se deschideau s lile de joc, conform legii ce obl duie te o patim  de pe urma c reia se storc at tea impozite»¹⁰.

«[...] în clipa în care se deschideau casele de joc, conform legii care ap ra orice patim  supus  impozitelor»¹¹.

Par conséquent, le toponyme «  Paris» (qui, à notre avis, a le rôle de localiser, de restreindre la sphère d'application de la loi concernée) n'existe pas dans les textes roumaines, parce qu'il manquait du texte français de 1845.

Outre cette absence de toponyme et le remplacement de quelques mots du texte original, le sens de la phrase est assez ambigu. La loi vise l'heure d'ouverture des maisons de jeu ou elle concerne les taxes imposées aux joueurs (gagnants) ou aux propriétaires de maisons de jeu? Nous supposons que le lecteur français est familier avec le monde du texte, mais pour le public roumain les allusions à la France, à son système juridique, à son histoire, aux réalités culturellement spécifiques produiront un effet d'étrangeté, de distance culturelle.

  la fin du texte français publié en 1984, Pierre Barbéris,¹² ajoute beaucoup de commentaires qui éclairent quelques références qui pourraient poser des problèmes de compréhension. Quant à la loi mentionnée, Barbéris explique qu'il s'agit d'une loi qui permet à l'état français de se nourrir du Jeu. Il s'agit donc d'une loi appliquée aux gagnants ou aux propriétaires de maisons de jeu; mais de quelle manière cette loi est protectrice? Le critique souligne qu'une lecture d'aujourd'hui «peut laisser échapper l'intention et l'effet d'origine: il ne s'agit nullement de l'état et de la Loi *en soi*, mais bien de l'état et de la Loi régénérés par la Revolution.»¹³ Ce sont en effet des détails ignorés par le lecteur roumain de notre époque, qui ne comprend pas la signification de cette loi.   notre avis, pour un lecteur non avis , le sens de la phrase balzacienne reste obscur, même si les traducteurs roumains ont essayé de rendre assez fidèlement la forme et le sens des mots.

La description des salons de jeu, «ensemble des ambitions considérées comme un jeu»¹⁴, symboles de la décadence et lieux où les gens sont subjugués par la passion dévorante du jeu, représente pour Balzac une occasion de compléter l'image de la société. Le portrait du jeune homme qui "n'a pas mangé, dormi, vécu, pensé, tant il était rudement flagellé par le fouet de sa martingale, tant il souffrait, travaillé par le prurit d'un coup de *trente-et-quarante*" exprime parfaitement cette passion qui détruit l'être.

Les traducteurs roumains rendent assez fidèlement les phrases qui suggèrent le servilisme, envers le jeu, des gens qui fréquentent ce type de salons. Il n'y a, à notre avis, aucune difficulté à surmonter, pour que le lecteur comprenne le mal et le désenchantement qui dominent cette arène de jeu. Quant à la phrase citée, nous nous penchons sur deux séquences linguistiques qui pourraient poser des problèmes de traduction. Le terme «martingale», qui caractérise le monde du jeu est

omis dans les versions roumaines d'Alice Gabrielescu et de Pericle Martinescu. La martingale désigne une technique permettant d'augmenter les chances de gain aux jeux de hasard, qui suppose le redoublement de la mise si l'on perd, et cela jusqu'à ce que l'on gagne.¹⁵ D'après nos recherches en cours, le terme a été emprunté par la langue roumaine, de sorte que *martingală* désigne un procédé qui consiste à redoubler la mise après un coup perdu (le dictionnaire précise l'étymologie française du mot)¹⁶. Pour rendre la «martingale», I.I. Constant opte pour les termes *pontărilor sale duble* (*ses mises doubles*). À l'aide de ces équivalents, le traducteur réussit à faire connaître au lecteur la stratégie du joueur, donc nous pensons que le message est transmis intégralement. D'autre part, I. I. Constant omet le nom du jeu *trente-et-quarante*, tandis que les autres traducteurs le reportent, en préservant de cette manière l'étrangeté et l'identité du mot: *sub ațătarea unei lovituri de trente-et-quarante* (Alice Gabrielescu) et *il chinuie mîncărimea unei lovituri de trente-et-quarante* (Pericle Martinescu). Nous mentionnons cependant que Theodosia Ioachimescu facilite l'accès du lecteur au sens du terme en expliquant, à la fin du volume, qu'il s'agit d'un jeu de cartes dont le gagnant doit totaliser entre trente et quarante points¹⁷.

Les scènes du banquet auquel Raphaël et ses amis participent expriment parfaitement le degré de dépravation du milieu social de l'époque contemporaine de Balzac, du moins si nous envisageons ces scènes comme une allégorie de la société. L'orgie du banquet représente l'accomplissement des désirs de Raphaël: «...un dîner royalement splendide, quelques bacchanale digne du siècle où tout s'est, dit-on, perfectionné! ... Que mes convives soient jeunes, spirituels et sans préjugés, joyeux jusqu'à la folie! ... [...] je veux voir la Débauche en délire, rugissante [...]»¹⁸.

Les traducteurs roumains rendent presque littéralement l'expression des désirs du personnage central, ils réussissant à transmettre à la fois la forme et le message du texte original. Une précision s'impose cependant: Theodosia Ioachimescu signataire de l'étude introductive et des notes ajoutées à la traduction de Pericle Martinescu, explique pour le lecteur roumain le sens du mot «bacchanale» *bacanală: petrecere destrăbălată (sens rămas de la originea cuvîntului: bacanale = sărbători din antichitate în cinstea lui Bacchus, zeu al vinului)*¹⁹. Nous pensons que cette explication réussit à clarifier davantage la signification du mot dont il est question.

Les traducteurs réussissent également à faire connaître aux lecteurs roumains l'atmosphère du festin, le luxe du banquet organisé dans les appartements tapissés de soie et d'or du banquier Taillefer. L'argenterie, les cristaux et la porcelaine sont les témoins du luxe, à côté des mets et des vins nobles qui complètent le festin. Nous mentionnons «le vin de Madère» (tous les traducteurs ont choisi comme équivalents les mots *vinul de Madera*), «les vins de Bordeaux, de Bourgogne», «les vins de Rhône», «le terrible Roussillon capiteux», le «vin de Champagne» (*vinurile din Bordeaux și de Bourgogne, vinurile de Ron, Roussillon-ul amețitor, vinului de Champagne* (Alice Gabrielescu), *vinurile de Bordeaux și de Bourgogne, vinuri de Ron, amețitorul Roussillon vechi, vinului de Champagne* (Pericle Martinescu), *vinurile de Bordeaux și de Bourgogne, vinurile de Ron, Roussillon-ul amețitor, vinului de Champagne* (I. I. Constant). Il est important de

souligner que les traducteurs reportent la plupart des noms propres qui désignent la provenance des célèbres vins, excepté «Madère» et «Rhône», rendus par *Madera et Ron*, à cause de leur circulation dans l'espace roumain et de leur utilisation avec une phonétique roumaine. La traduction est, par conséquent, au cas des deux derniers noms propres, due à l'usage.

Le festin est enrichi par les fruits exotiques: «...de fraises, des ananas, des dattes fraîches, des raisins jaunes, de blondes pêches, des oranges arrivées de Sétubal [...], des grenades, des fruits de la Chine [...]»²⁰

«...fragi, ananas, curmale proaspete, struguri galbeni, piersici gălbui, portocale venite din Setubal, granate, fructe din China»²¹.

«...de fragi, de struguri gălbui, cu ananas, curmale proaspete, piersici pîrguite, portocale aduse din Setubal [...], rodii, fructe din China [...]»²²

«...de fragi, de ananas, curmale proaspete, struguri galbeni, piersici gălbui, portocale venite din Setubal cu vaporul, granate, fructe din China [...]»²³.

Les traducteurs roumains accomplissent leur tâche de préserver l'exotisme des termes originaux et nous pensons qu'ils réussissent également à garder le degré d'étrangeté du passage cité, vu qu'il y a quelques référents qui pourraient rester inconnus pour le public roumain. Nous pensons qu'au XX^e siècle il n'y avait pas de problème à reconnaître tous ces sortiments de fruits; il est possible seulement que le lecteur se pose des questions sur le toponyme «Sétubal» (que les traducteurs ont rendu par *Setubal*, en employant de cette manière une graphie roumaine), sur la signification du mot «grenades» (dont l'équivalent roumain est *granate* et *rodii*) ou sur les sortiments de fruits de Chine. Les notes attachées à la traduction de Pericle Martinescu facilitent l'accès du lecteur au sens du toponyme *Setubal*, car Theodosia Ioachimescu explique qu'il s'agit d'une ville portugaise située sur la côte de l'Atlantique.²⁴ Nous nous demandons aussi pourquoi I. I. Constant a utilisé le terme vieilli *granate*, dont la signification reste assez obscure pour le lecteur actuel (vu surtout qu'il désigne aussi un minéral cristallisé), s'il y avait en roumain un terme plus connu, c'est-à-dire *rodii*. Il est possible qu'il ait voulu employer un mot à une forme plus proche de la forme originale. Il est possible également que la traduction de Constant ait été publiée à une époque assez éloignée et que le terme ait été préservée dans la réédition de 1991. De toute façon, l'idée d'opulence, de luxe suggérée par la phrase du texte source est transmise intégralement au texte d'arrivée.

Dans ce décor luxueux, les convives (peintres, écrivains, musiciens, des jeunes hommes politiques, savants, notaires) expriment des opinions tout à fait opposées de divers domaines: politique, arts, religion, civilisation, etc. Les discussions sont rendues rigoureusement par les traducteurs roumains, sauf I. I. Constant, qui se permet la liberté d'éliminer quelques dialogues concernant une société égoïste qui favorise les individualités et le despotisme (il s'agit du dialogue entre l'absolutiste, le saint-simonien et le savant présenté aux pages 81 et 82 de

l'original). Nous choisissons quelques lignes de ces dialogues, pour montrer les thèmes de discussion des convives:

«← [...] Les individualités disparaissent chez un peuple nivelé par l'instruction!

– Cependant le but de la société n'est-il pas de procurer à chacun le bien-être?... demanda le saint-simonien. [...]

– J'aime le despotisme, il annonce un certain mépris pour la race humaine. [...]

– Mais résumons cette large vue de la civilisation!... disait le savant qui, pour l'instruction du sculpteur inattentif, avait entrepris une discussion sur le commencement des sociétés et sur les peuples autochtones [...]»²⁵

Nous pensons que le souci du traducteur a été de ne pas choquer le public d'arrivée en présentant des idéologies différentes, non-conformes à leurs propres opinions. Il est possible également que le traducteur ait pensé à ne pas ennuyer le lecteur avec ces dialogues idéologiques. La possibilité de publication d'un texte roumain tronqué, demandée par la maison d'édition, n'est pas exclue non plus, mais il est difficile de penser qu'à la fin du XX^e siècle, une telle pratique éditoriale existe encore.

Nous n'avons pas identifié dans les traductions analysées, des cas d'autochtonisation des faits relatés dans le texte de départ: les événements sont racontés tels quels dans le texte roumain, sans tentatives d'embellissement des choses, les idéologies présentées par Balzac, propres à la société de son temps, sont transmises au lecteur roumain telles quelles, même si les idées des personnages ne sont pas conformes aux opinions et aux goûts du public cible. Les traducteurs décrivent «la vie misérable et fausse»²⁶ telle qu'elle est «dite» par Balzac. Les anthroponymes, qui sont aussi des marqueurs culturels, sont généralement reportés dans les versions roumaines de tous les traducteurs (les personnages, les artistes évoqués dans le roman), les toponymes sont gardés également, sauf les noms propres assimilés phonétiquement (*Sena*, *Veneția*, *Tir*, *Cartagina*, au lieu de «Seine», «Venise», «Tyr», «Carthage», etc.). Cette pratique traduisante du report suppose la préservation d'une sorte d'étrangeté qui rappelle à tout moment qu'il s'agit d'une œuvre étrangère qui décrit une civilisation et une société différentes. C'est un type de traduction, appelée par Christiane Nord «traduction documentaire»²⁷, qui produit sur le lecteur roumain un effet de distance culturelle. D'autre part, en employant des termes très connus au lecteur cible, grâce à l'usage, des termes assimilés phonétiquement, les traducteurs essayent de familiariser leur public avec le monde décrit dans le texte source (il s'agit d'une «traduction instrumentale»²⁸).

Nous apprécions comme réussies les versions roumaines d'Alice Gabrielescu et de Pericle Martinescu, les deux traducteurs rendant assez fidèlement le sens (la forme également, dans la mesure du possible) du texte de départ. Ils ont omis quelques termes ou ils en ont ajouté quelques uns, mais ces petites libertés qu'ils se permettent ne nuisent pas au sens général du texte. Nous soulignons encore une fois que la traduction d'I. I. Constant est elliptique, mais du point de vue des séquences lexicales analysées dans notre étude, il réussit, de même que les autres traducteurs, à transmettre au lecteur d'arrivée le sens original de l'ouvrage.

-
- ¹ Honoré de Balzac, *Talismanul miraculos*, Editura Saturn, București, 1991: «La version du roman “Le talisman miraculeux” reprend la traduction de I. I. Constant, dans laquelle on a intervenu afin d’actualiser les différents aspects orthographiques et scientifiques» (c’est nous qui traduisons).
- ² www.primariabarlad.ro/cultura/personalitati/%20barladene.pdf (site consulté le 28 août 2009)
- ³ Maurice Allem, *Introduction* du roman *La Peau de chagrin*, Éditions Garnier, 1967, p. VI.
- ⁴ Balzac cité par Maurice Allem, dans l’*Introduction*, du roman *La Peau de chagrin*, Éditions Garnier, 1967, p. VI.
- ⁵ Theodosia Ioachimescu, «Viața și creația lui Balzac», in *Opere* de Balzac, vol. 1, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 36 («Comme un bon fils de son peuple, Balzac transmet à notre peuple le message d’une France lucide et perçante, message éternellement vivant, car il a été prononcé par un créateur qui appartenait, comme il aimait l’avouer, à „l’opposition de la vie”») (c’est nous qui traduisons).
- ⁶ Pierre Barbéris, *Commentaires* attachés à la fin du roman balzacien *La Peau de chagrin*, Librairie Générale Française, 1984, p. 399.
- ⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Librairie Générale Française, 1984, p. 17.
- ⁸ Pierre Barbéris, dans une note rédigée et publiée dans l’édition de 1984 du roman *La Peau de chagrin*.
- ⁹ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, ed. cit., p. 1.
- ¹⁰ Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, in *Opere*, vol. 1, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 317.
- ¹¹ Honoré de Balzac, *Talismanul miraculos*, ed. cit., p. 5.
- ¹² Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 402.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Michel Butor, dans le chapitre «L’anneau magique “La Peau de chagrin”», in *Le Marchand et le Génie. Improvisations sur Balzac*, vol. 1, Éd. De la Différence, Paris, 1998, p. 26.
- ¹⁵ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Martingale> (site consulté le 25 mars 2010)
- ¹⁶ *Dictionarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- ¹⁷ Theodosia Ioachimescu, explication donnée dans une note à la fin du volume *Opere*, ed. cit., p. 609.
- ¹⁸ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, ed. cit., p. 60.
- ¹⁹ Theodosia Ioachimescu, explication donnée dans une note à la fin du volume *Opere*, ed. cit., p. 613 (bacchanale: fête débauchée [sens resté du mot original «bacanale» = fêtes antiques dédiées à Bacchus, le dieu du vin]) (c’est nous qui traduisons).
- ²⁰ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, ed. cit., p. 85.
- ²¹ Honoré de Balzac, *Talismanul miraculos*, ed. cit., p. 69.
- ²² Honoré de Balzac, *Pielea de sagri*, ed. cit., p. 372.
- ²³ Honoré de Balzac, *Talismanul miraculos*, ed. cit., p. 45.
- ²⁴ Theodosia Ioachimescu, note à la fin du volume *Opere*, ed. cit., p. 618.
- ²⁵ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, ed. cit., p. 81.
- ²⁶ Pierre Barbéris, dans le chapitre «L’école du désenchantement: *La Peau de chagrin*», in *Blazac et le mal du siècle*, Éd. Gallimard, 1970, p. 1421.
- ²⁷ Christiane Nord, *La traduction: une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, Artois Presses Université, 2008, p. 117.
- ²⁸ *Idem*.

BIBLIOGRAPHIE:

- *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- *** *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, nouvelle édition millésime 2007
- Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Éditions Garnier, 1967.
- Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Librairie Générale Française, 1984.
- Balzac, Honoré de, *Opere*, vol. 1, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, traduction de Pericle Martinescu et Petre Solomon.
- Balzac, Honoré de, *Talismanul miraculos*, Editura Cugetarea, București, 1926, traduction d’Alice Gabrielescu.
- Balzac, Honoré de, *Talismanul miraculos*, Editura Saturn, București, 1991, traduction d’I. I. Constant.
- Barbérís, Pierre, «L’école du désenchantement: *La Peau de chagrin*», in *Blzac et le mal du siècle*, Éd. Gallimard, 1970.
- Butor, Michel, «L’anneau magique “La Peau de chagrin”», in *Le Marchand et le Génie. Improvisations sur Balzac*, vol. 1, Éd. De la Différence, Paris, 1998.
- Ioachimescu, Theodosia, «Viața și creația lui Balzac», in *Opere de Balzac*, vol. 1, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.
- Nord, Christiane, *La traduction: une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, Artois Presses Université, 2008.

SITES CONSULTÉS:

- www.primariabarlad.ro/cultura/personalitati%20barladene.pdf (consulté le 28 août 2009)
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Martingale> (consulté le 25 mars 2010)

III. RECENZII

Daniel Cristea-Enache, *Timpuri noi. Secvențe de literatură română**

Daniel Cristea-Enache este, în momentul de față, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai criticii literare românești și, în mod indiscutabil, unul dintre liderii generației 2000. Absolvent al Facultății de Litere a Universității din București în anul 1996, el devine doctor în Filologie *summa cum laudae* al aceleiași universități în anul 2005. De-a lungul timpului a semnat cronici literare în cele mai citite reviste culturale și cotidiene („Adevărul literar și artistic”, „România literară”, „Ziarul de duminică”, „Cultura”, „Suplimentul de cultură”, „Idei în dialog”, „Bucureștiul cultural”, „Ramuri”, „Caiete critice” etc), s-a dovedit a fi un oaspete constant al portalului Liternet și a deținut o rubrică la Radio România Cultural. În prezent este conferențiar universitar și consilier al Editurii Polirom.

Timpuri noi. Secvențe de literatură română (Editura Cartea Românească, București, 2009) este al treilea volum de cronici literare, după *Concert de deschidere* (2001) și *București Far West* (2005), o continuare firească, de altfel, a acestora două.

Lucrarea este o selecție a cronicilor publicate în „România literară”, „Idei în dialog”, „Ziarul de duminică” ș.a. în perioada 2003-2008 și reprezintă un proiect care s-a conturat mai demult, așa cum însuși autorul susține într-un interviu acordat Ioanei Bogdan în ziarul „Adevărul” și a cărui apariție a fost amânată cu doi ani din dorința de a integra în conținutul volumului abordările critice ale unor scriitori pe care Daniel Cristea-Enache îi dorea prezenți („Proiectul s-a conturat mai demult. Numai că am amânat cu doi ani apariția cărții, astfel încât să am timpul necesar pentru a aborda critic operele unor scriitori pe care-i voiam prezenți în sumar. Altfel spus, de la un moment încolo, am scris cronici literare cu gândul mai mult la volumul în care urmau să fie grupate, decât la revista în care au apărut pentru prima oară. Simpatice a fost că prezentarea de pe coperta a IV-a, semnată de Dan C. Mihăilescu, făcea vorbire despre «criticul la 33 de ani». L-am rugat așadar să-și revizuiască textul. În loc de 33, să punem 35”).

Deschiderea lucrării se face cu un *Argument* în care autorul își justifică demersul într-un mod ce reflectă conștiința, dar și respectul față de actului critic, implicit față de literatură: „O hartă adevărată înseamnă pentru mine, comentarea și filtrarea creației literare de azi, dar și a celei de ieri; nu doar ultima generație postrevoluționară, ci și întâia generație postbelică”: „Critica actualității se sprijină, cred, pe lectura în perspectivă istorică: dinspre prezentul editorial spre trecutul de multe ori disprețuit, sau invers, dinspre precedente acreditate în istoria noastră literară înspre cele mai recente experimente artistice.” Criticii literare îi revine astfel sarcina de a panorama fenomenele literare și de a reliefa conexiunile dintre diferitele etape.

Abordând din punct de vedere structural atât criteriul genurilor literare, cât și pe cel cronologic și organizându-se sub forma unei veritabile istorii literare, lucrarea se întinde pe aproape 500 de pagini și se construiește pe trei etaje consistente cantitativ, dedicate prozei, poeziei și criticii literare. Poate că harta pe care o amintește autorul în deschiderea volumului este incompletă, dacă ținem cont de faptul că o privire panoramică asupra literaturii române nu poate exclude zona memorialisticii și nici pe cea a publicisticii. Intuind

* București, Editura Cartea Românească, 2009.

însă posibilitatea unei astfel de imputări, autorul avertizează încă din primele rânduri asupra posibilității apariției, peste alți patru ani (respectându-se aici un fel de ritmicitate autoimpusă), a unui volum ce va cuprinde omisiunile voite ale celui dinainte.

O analiză a volumului trebuie să pornească, indiscutabil, de la titlul acestuia. De ce „Timpuri noi” am putea întreba, în condițiile în care în fiecare secțiune sunt câțiva autori mai vechi, recuperați prin reeditări proaspete (Constantin Țoiu, Nicolae Breban, Mircea Nedelciu, Ileana Mălăncioiu, Mircea Dinescu, Cornel Regman, Lucian Raicu etc.), urmași de unii noi (Radu Aldulescu, Răzvan Rădulescu, Dan Lungu, Sorin Stanca, Marius Ianuș, Ștefan Manasia, Dan Cristea, Antonio Patraș etc.), iar autorul însuși este cel care mărturisește că o intervenție dedicată ultimelor debuturi nu se regăsește aici. E adevărat însă și faptul că noul nu înseamnă exclusiv clipa prezentă. Ceea ce este însă evident este scopul criticului care urmărește într-un mod aproape obsesiv plasarea scriitorilor în epocă, vecinătățile de generație, legătura dintre contextul social-politic și receptare. Practic, literatura actuală este văzută ca o continuare a celei din deceniile anterioare, ceea ce ne determină să considerăm că titlul volumului vizează, de fapt, dimensiunea diacronică a literaturii, conferind astfel unitate unui ansamblu compus din cronici realizate în momente diferite, dar și disponibilitatea tânărului critic de a defini o nouă perspectivă a valorilor.

Mergând cu analiză titlurilor mai departe, remarcăm cu ușurință o oarecare predispoziție a autorului către ludic, către ironie, dar și dorința clară de a-și apropia cititorul. Tehnici ale intertextualității apar în cele mai multe dintre titlurile cronicilor (ex: *Cronică de familie* pentru *Căderea în lume* a lui Țoiu, *Răpirea din serai* pentru *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu, *Întâmplări în irealitatea imediată* pentru volumele Ilenei Mălăncioiu, *Ștrumful-șef* pentru poeziile lui Marius Ianuș etc), elemente care ne dezvăluie o latură a personalității sale, aparent incompatibilă cu statutul său de critic literar: imaginația.

Prima parte, cea dedicată prozei și intitulată mai mult decât sugestiv *Big Brother*, se ocupă de 34 de prozatori, aparținând tuturor categoriilor, începând cu Radu Cosașu și încheind cu Marin Mălaicu-Hondrari. Adoptând o poziție echilibrată, criticul abordează pentru început mari prozatori șaizeciști, Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura, Constantin Țoiu, Nicolae Breban, scriitori față de care autorul manifestă o afinitate aparte, recunoscută, de altfel, cu fiecare ocazie. Criticul, recurgând la o scanare a timpului în care aceștia s-au afirmat, urmărește diferiți determinanți contextuali, specifici societății totalitare, care și-au pus amprenta asupra creațiilor acestora: „Socialismul real, cu activiști și cenzeni, torționari și informatori, scriitori colaboraționiști și firavi rezistenți, îl compromite definitiv pe cel utopic, ideal.” (p. 17) În cazul câtorva dintre prozatorii epocii, Daniel Cristea-Enache realizează cronici duble, primele fiind abordări teoretice, observații generale, eseistice, iar celelalte aplicații. Un exemplu în acest sens îl constituie cazul lui Constantin Țoiu.

Proza exilului este vizată și ea în acest volum, autori ca Dumitru Țepeneag, Paul Goma și Virgil Duda oferindu-i criticului ocazia de a se apropia de mentalitatea exilului. „Tipul de literatură practicat de multe voci ale diasporei noastre acesta este: romane la persoana I, autobiografii deghizate, parabole cu concluzia dată, pamflete intrate în textura cărții. E suficient să ne gândim la «ficțiunile» dureroase și îndurerate ale lui Paul Goma, pentru a ne face o idee despre această literatură a convulsiilor, deficitară artistic și impresionantă ca document uman. La antipodul unei astfel de modalități, autorul romanului de față (*La belle Roumanie*, n. n.) prezintă o deplină liniște narativă, conjugată cu o vivacitate stilistică neobișnuită.” (p. 49)

Apropierea treptată de scriitorii actuali determină o modificare evidentă a perspectivei, discursul devenind mai savuros, mai expresiv. Spre exemplu, *Povestea Marelui Brigand* a lui Petru Cimpoeșu apare în viziunea criticului ca un text „spectral,

fantasmatic, deplasând, reconstituind și deșirând iar liniile de forță ale realului” (p. 80), în timp ce Ioan Lăcustă (în *Luminare. Coborârea în text*) are percepția unui textualism viu, regenerativ, așa încât literatura și realitatea se amestecă, lumea redevine sacră, moartea se convertește în iluminare.

În ceea ce-i privește pe autorii mai tineri (Horia Ursu, Mircea Cărtărescu, Bogdan Suceavă, Dan Stanca, Radu Aldulescu) atitudinea se modifică, apar nuanțele afective, dar se observă și tendința de alternare a tonului familiar cu cel radical, dur. Spre exemplu în cazul lui Mircea Cărtărescu (*Orbitor*) vorbește despre un „megaroman ratat, apăsător prin cantitate, splendid în prima parte, deficitar și penibil, nu o dată, în *Corpul și Aripa dreaptă*” (p. 100), Dan Stanca (*Noaptea lui Iuda*) „se mișcă prin teritoriile bizarului, supranaturalului, fantasticului cu lejeritatea cu care oamenii obișnuși se plimbă pe trotuarul din fața blocului” (p. 115), iar Radu Aldulescu (*Amantul Colivăresei, Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare*) „dă o senzație puternică de viață, ilustrând la maximum posibilitățile și consistența iluziei realiste” (p. 128).

Ultimii scriitori care fac obiectul analizei în acest capitol (Răzvan Rădulescu, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Sorin Stoica, Cecilia Ștefănescu, Doina Ruști, Marin Mălaicu-Hondrari) sunt reprezentativi pentru generația sa, ceea ce îl determină pe autor să se simtă printre ai săi. Privite și analizate din interior, opiniile criticului sunt formulate fără ocolișuri.

Capitolul al doilea intitulat *Îngerul jongler* (sintagmă preluată de la Emil Brumaru) abordează alți 34 de autori, de data aceasta aparținând zonei poeziei. Este un segment caracterizat prin eterogenitate, în care coexistă generații și stiluri diferite, ceea ce determină reacții diverse din partea criticului literar. Dacă proza era analizată pe un ton relativ constant ce trăda o atitudine echilibrată, poezia generează numeroase inflexiuni, schimbări de tonalitate. Astfel „versurile Angelei Marinescu conturează o identitate tare, un eu liric puternic ce-și impune, asupra lumii, perspectiva. Este ceva masculin și sadomasochist în aceste pagini scuturate de rumeguș și reduse la o figuratie esențială. Autoarea caută interiorul energetic al cuvintelor, miezul lor viu și îl face să palpate sub ochii cititorului, eliminând butaforia și *urinând*, avangardist, pe poezia oficială.” (p. 201), despre Emil Brumaru conchide: „De la debutul editorial și până la *Submarinul erotic* cel mai recent, autorul nu face «decât» să se repovestească, ludic și elegiac, concupiscent și îngândurat, cu o invenție limitată la un univers de mici dimensiuni și de proprie folosință.” (p. 204), iar poezia lui Mircea Dinescu „e mai degrabă o revoluție decât o reformă: cu un formidabil instinct de mare creator, fără lecturi și alte complicații ale culturii apte să-i susțină (prin precedente) cauza, el face poezie pornind de la sine însuși, radiind versuri așa cum candelabrul radiază lumină.” (p. 218).

Alți poeți ca Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Mircea Cărtărescu (din *Levantul*), Mariana Codruț, Ruxandra Cesereanu și Andrei Codrescu, Vasile Gârmeț, O. Nimigean, Ioan Es. Pop, Robert Șerban, Constantin Acoșmei, Liviu Georgescu, Dan Sociu, Elena Vlăduțescu, Ștefan Manasia, Claudiu Komartin rețin atenția criticului, abordarea creațiilor acestora determinând atitudini variate ce oscilează între aprobare admirativă și dezacord radical.

Ultimul capitol dedicat istoriei, criticii literare și eseisticii trădează chiar din titlu afinitatea autorului pentru zona criticii literare. *Marca inteligenței* reprezintă indiscutabil afirmarea supremației criticii literare în fața creației propriu-zise, atitudine care ar trebui privită nu ca o formă de emfază, ci mai degrabă ca o exprimare a aprecierii autorului față de zona literaturii căreia i s-a dedicat. Sunt aduse în discuție nume ca Eugen Simion, Cornel Regman, Nicolae Manolescu, Lucian Raicu, Virgil Nemoianu, Mircea Martin, Alexandru Paleologu, Ion Vlad, Alexandru George, Mircea Angheliescu, Eugen Negrici, Elena Zaharia-

Filipaș, Liviu Ciocârlie, Dan Cristea, Mircea Iorgulescu, Ion Simuț, Dan C. Mihăilescu, Radu G. Țeposu, Alexandru Cistelean, Mircea Mihăieș, Ioana Pârvulescu, George Geacă, Nicoleta Sălcudeanu și Antonio Patraș. Unele sunt nume consacrate, în timp ce altele abia pășesc pe drumul afirmării, însă pentru fiecare caz în parte criticul își rezervă dreptul de a formula opinii pertinente, profund fundamentate.

Deși reunește cronici apărute în momente și în publicații diferite, volumul se conturează ca o lucrare riguros construită ce oferă o panoramă a literaturii române din ultima jumătate de secol. Discursul caracterizat prin eleganță și limpezime, stilul viu, inserat cu numeroase mărci ale oralității, sunt doar câteva dintre atuurile volumului care își apropie cititorii oferindu-le sentimentul unei experiențe unice, cea a unei istorii literare „care încă se scrie în momentul lecturii”.

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946 ", proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Carmina STOIAN,
Școala Doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
carminastoian@yahoo.com

Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi**

Gheorghe Grigurcu face parte, prin vârstă (s-a născut la 16 aprilie, 1936, la Soroca, în Basarabia), din generația lui Nichita Stănescu și, după cum menționează Alex. Ștefănescu, „contrazice flagrant imaginea pe care o avem despre un critic literar” (Alex. Ștefănescu, *Prim-Plan*, 1987: 254). Acest lucru se datorează faptului că trăiește izolat la Țirgu-Jiu, fiind, prin atitudine „un solitar orgolios care refuză afilierea” (*idem*). Cu toate acestea, el reușește să se facă auzit în întreaga țară și să influențeze sensibil publicul.

Alex. Ștefănescu pune această „capacitate de a rămâne neatins de patimile lumești” (*ibid*, 255) pe seama vocației de poet. Gheorghe Grigurcu a debutat, de altfel, cu versuri (în 1952, în ziarul „Crișana”, din Oradea; este orașul în care a urmat liceul și în care, după absolvirea facultății de filologie din Cluj, a revenit, pentru a lucra ca profesor în diferite școli, până în 1965, și ca redactor la revista „Familia”, până în 1975). Iar acest debut, departe de a fi rămas o fantezie de adolescent, a fost confirmat și reconfirmat de-a lungul anilor prin publicarea a numeroase cărți de poezie: *Un trandafir învață matematica*, 1968, *Trei nori*, 1969, *Rîul incinerat*, 1971, *Salută viața*, 1972, și alte opere, sfârșind cu un volum intitulat *Contemplații*, 1984.

În conștiința literară contemporană, Gheorghe Grigurcu contează însă în primul rând ca autor de critică. Nu în sensul că este agreat în această ipostază, ci în sensul că activitatea lui critică nu poate fi ignorată nici de către adversari, căci articolele sale de critică îi obligă pe contemporani să reacționeze. În acest sens publică: *Teritoriu liric*, 1972, *Idei și forme critice*, 1973, *Bacovia, un antisentimental*, 1974, *Poeți români de azi*, 1979, *Între critici*, 1983.

* Editura Cartea Românească, București, 1979.

O carte care a stârnit mari reacții este *Poeți români de azi* – „una dintre cele mai echilibrate cărți despre poezia românească postbelică” (Mircea Iorgulescu, *Critică și angajare*, 1981: 228), după cum afirmă Mircea Iorgulescu. Volumul este o culegere de foiletoane despre un mare număr de autori contemporani, distribuite în capitole ce aspiră la o clasificare tipologică (*Lirismul sinteză*, *Patosul civic*, *Modalitatea clasicizantă*, *Trăirea romantică*, *Ruralii rafinați*, *Citadinii și intelectualizantii*, *Ardența senzorială*, *Fantazarea abstractă*, *Viziunea ironică*, *Ceremonia sentimentală*, *Pornind de la expresionism*, *Pornind de la suprarealism*, *Cotidianul feeric*, *Poeți tineri*), unele încadrări fiind, cum se întâmplă întotdeauna în astfel de cazuri, discutabile. Bunăoară George Alboiu putea să figureze la „ruralii rafinați”, și nu la „fantazarea abstractă”, Șerban Foarță, pus la „cotidianul feeric”, intra foarte bine la „viziunea ironică”, Nina Cassian, aflată la „viziunea ironică”, și-ar fi găsit un loc probabil mai potrivit la „ardența senzorială”... Rareori, apoi, creația unui autor este integral analizată, de obicei criticul scrie despre unul sau două, cel mult trei volume, în ordinea apariției acestora. Cert este că „Gheorghe Grigurcu și-a alcătuit acest volum din cronici publicate pe parcursul a circa un deceniu, așadar avem, în fond, imaginea unei activități critice desfășurate în timp” (*ibid.*, 229).

Ceea ce impresionează de-a dreptul este faptul că autorul nu și-a modificat niciun text, într-o vreme când puțini poeți și prozatori retușează mai mult sau mai puțin discret producțiile la strângerea în volum sau cu ocazia reeditărilor. În 1972 Grigurcu a publicat prima lui carte de critică (*Teritoriu liric*), ce cuprinde, de asemenea, cronici despre poeți, apărute începând din anii ‘60, iar între acest volum și cel tipărit în 1979 există o perfectă continuitate.

Fără a fi singurul cronicar atent la context, Gheorghe Grigurcu este unul dintre puținii care situează în chip sistematic atât interiorul creației unui autor, cât și opera sa în genere. Criticul literar nu pierde timpul cu biografia autorului comentat, nu face considerații în legătură cu epoca, nu desfășoară o întreagă teorie. Se lansează de la început în definirea a ceea ce are specific creația literară respectivă, recurând la caracterizări în lanț, din ce în ce mai revelatoare. Este „un fel de asediu repetat care culminează cu înfigerea steagului pe turnul cel mai înalt al fortăreței” (Alex. Ștefănescu, *op. cit.*, 256).

Iată cum se realizează această luare în posesie în cazul poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș, poezie livrescă și complicată, greu de definit. Gheorghe Grigurcu încearcă din prima pagină a comentariului să fixeze un profil: „Masca sa (a poetului) e devastată de tînjirea metafizică, de experiențele consumptive ale spiritului în așa măsură, încât devine asemănătoare unui pergament pe care e transcrisă o apoftegmă...” (Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi*, 1979: 51).

În cele ce urmează se reia încercarea de caracterizare globală a poeziei: „Dacă fenomenul său original pare de natură romantică, evoluția sa a purtat-o prin meandrele culturale care oglindesc o spiritualitate insașiabilă, stăpânită de un proteism ce se echilibrează doar în perspectiva imprevizibilului, descărcându-se în abundență” (*ibid.*, 54-55). Asaltul asupra liricii lui Ștefan Augustin Doinaș continuă cu noi și noi definiții impetuoase pentru a culmina cu această memorabilă formulare: „Ștefan Augustin Doinaș face parte dintre acei poeți al căror cuvînt se înființează printr-o tehnică a conștiinței. Viziunea sa poate fi asemuită unui fruct copt la o lumină artificială, printr-o îndelungă elaborare a replicii la natură” (*ibid.*, 71).

Este evidentă intrarea în rezonanță a sensibilității criticului cu natura creației analizate. În stilul său deopotrivă „frenetic și prețios” (Alex. Ștefănescu, *op. cit.*, 257), Gheorghe Grigurcu reînființează în fața noastră, pentru o clipă, opera supusă cercetării. Referindu-se la acest aspect, Alex. Ștefănescu notează: „Gheorghe Grigurcu propune o variantă românească a „criticii de identificare”, tinzând spre o identificare cu *actul de*

creație” (*idem*). Totodată Alex. Ștefănescu consideră această metodă de analiză critică drept una concepută mai mult pentru studierea unor eșantioane, decât a unor construcții în ansamblul lor: „Poezia și critica, cu natura lor de texte concentrate, pot oferi „probe” pentru a fi introduse în aparatul de investigare de care se servește Gheorghe Grigurcu. Dar un eșantion prelevat dintr-un roman sau dintr-o piesă de teatru nu ar fi edificator. Aceasta trebuie considerată principala limită a criticii profesate de Gheorghe Grigurcu” (*ibid.*, 258).

O „metodă” a lui Grigurcu, de fapt un procedeu critic obligatoriu, dar folosit rareori la alții, este efectuarea de *decupaje* menite să pună în relief diversele filiații, împrumuturi, adoptări, în bună parte cartea lui documentând cu folos asupra circulației de bunuri poetice. Criticul „ceme” îndelung versurile și această operație este transfigurată printr-o expresie critică totdeauna sugestivă, densă, de o exactitate înobilată prin arta formulării.

Ceea ce a iritat în cartea lui Grigurcu este, de fapt, tocmai această acuitate analitică: „În *Poeți români de azi* devine evident că nu un poet ori altul e vizat, dar o întreagă promoție, aceea a anilor 60’, pe care criticii generației mele au situat-o atât de sus, reușind s-o impună repede opiniei comune și chiar școlare. Nici unuia dintre acești poeți, N. Labiș, N. Stănescu, Adrian Păunescu sau alții, ca să nu mai vorbim de Cezar Baltag ori Grigore Hagiu, nu i se recunoaște, în fond, decât un merit relativ și istoric, acela de a fi participat la mișcarea literară a ultimelor decenii. Exceptați oarecum de la această extremă severitate sînt Ion Gheorghe și Ioan Alexandru, dar, vai, cu cât e mai tristă uneori indulgența criticii” (*ibid.*, 267) – notează Alex. Ștefănescu ca o replică la articolul lui Gheorghe Grigurcu care conchide „*Ni se pare că valori mult mai temeinice ale poeziei noastre actuale încep a se profila independent de vârsta anilor după seria Nichita Stănescu*” (*idem*).

În continuare Alex. Ștefănescu invocă numele unor autori precum Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Florin Mugur, Petre Stoica, Mircea Ciobanu, întrebându-se dacă aceștia sunt într-adevăr „poeți foarte buni” (*idem*). Criticul literar consideră că Gheorghe Grigurcu încearcă să răstoarne ierarhia poezilor ce au debutat imediat după 1960, ierarhie construită de acesta împreună cu Eugen Simion: „Și totuși, sînt cîțiva ani de cînd se poate observa o încercare a unor critici de a răsturna ierarhia de care vorbeam. Gheorghe Grigurcu însuși a fost pionier în această privință [...]. Solidaritatea de generație a lui Eugen Simion, a mea, a altora, cu poeții ce au debutat imediat după 1960, este mai mult o ficțiune forțată în scopuri polemice. Trebuie văzut de la caz la caz pe cine am susținut și în ce limite [...]. Cu mult mai intolerant decît Eugen Simion sau decît mine este Gheorghe Grigurcu însuși, bunăoară cînd scrie atît de fără înțelegere despre Nichita Stănescu; și, în orice caz, partizanatul de care dă dovadă este cu mult mai manifest decît a fost vreodată al nostru [...].

Ceea ce mă desparte în această privință de Gheorghe Grigurcu nu e numai gustul, ci sentimentul importanței istorice a poetului. Autorul *Poeților români de azi* e prea subiectiv, ceea ce-l și face intolerant” (*ibid.*, 267-268).

În ce constă, însă, această binecunoscută campanie antistănesciană?

E vorba de un scurt comunicat pe paragrafe (patru pagini), în care Nichita Stănescu e văzut a fi desigur un poet, însă nu un „poet mare”. Cazul Nichita Stănescu îi amintește apoi „un sonor nume de confuzie” – Vlahuță, ceea ce vrea să zică celebritate uzurpată, întemeiată pe epigonism; repetând scenariul în alt veac, autorul *Necuvintelor* ar fi „o statuie constituită din pulberea poezilor interbelici”. Referindu-se la aceste aspecte, Cornel Regman afirmă că „necesara demonstrație lipsește, și n-o întîlnim nici în cronica la *11 elegii* din volumul precedent” (Cornel Regman, *Nu numai despre critici*, 1990: 163). Totuși sinteza apare într-un alt volum, intitulată *Note la Mircea Ivănescu*, care – tot sub forma comunicatului abreviat invocă pricinile de prețuire arătată altui poet și se încheie cu o „decizie ce nu admite replică” (*idem*): „în literatura română contemporană, Mircea Ivănescu

e un mare poet nepereche”. Comentând aceste aspecte, Cornel Regman conchide: „Dacă tăgăduirea nedemonstrată intrigă și chiar revoltă, admirația apodictică nedumerește” (*idem*).

Faptul că argumentația lui Gheorghe Grigurcu e creatoare de confuzii ne-o confirmă și Mircea Diaconu în volumul *La Sud de Dumnezeu*. Criticul literar citează un răspuns deloc evaziv la o întrebare dintr-un interviu realizat de Șerban Foarță ce privește chiar „indulgența din cauze sentimentale”: „Poate că da”, spune Gheorghe Grigurcu, și anume față de unii scriitori tineri, la care cumpăna dintre realizare și eșec părându-mi încă incertă, am preferat din rațiuni, ce-i drept, pedagogice mai mult decât afective, căci nu-i cunosc, nu-i cunosc, cu prea puține excepții, în carne și oase, a accentua latura pozitivă” (Mircea Diaconu, *La Sud de Dumnezeu*, 2005: 98). Altă dată, referindu-se la poeți mai modești, afirmă: „Îi consemnez, într-un mod, în genere, descriptiv și atât” (*idem*). Finalul mărturisirii este, însă, altul: „Numai în mintea unui răuvoitor se poate ivi, în această circumstanță, ideea competiției lor cu „vârfurile”. Așa cum am mai arătat, pot detesta un general care a pierdut o bătălie, dar pot aprecia în același timp, comportarea vitejească a unui ostaș aflat în subordinea generalului” (*ibid.*, 99).

Comentând rândurile de mai sus, Mircea Diaconu demonstrează neconcordanța acestora la nivelul logicii: „Chiar dacă înțelegem în acest caz că Nichita Stănescu este unul din „vârfuri”, ceea ce în mod direct nu ni se prea spune, tot nu pot să fiu de acord cu logica argumentației. E creatoare de confuzii, în orice caz. Important e să descoperi imoralitatea din cuvânt la oricine, iar contextul să fie în primul rând creația. Or, imoralitatea aceasta va fi apărând la mulți dintre poeții despre care, începători sau nu, Grigurcu scrie [...]. De reținut totuși mărturisirea: „Am procedat conform conștiinței mele”, astfel încât aici nu mai e vorba de adevărul exterior, al unei axiologii și în cele din urmă, al lumii în existența ei concretă, ci de adevărul propriei identități. Ca la orice liric, lucrarea lui Gheorghe Grigurcu se îndreaptă înainte de toate asupra lui însuși [...]” (*idem*).

Dispute au existat, desigur, și în privința altor autori. Gheorghe Grigurcu a demonstrat, de exemplu, la un moment dat, că retorica poeziei lui Adrian Păunescu se bazează pe preluarea mecanică a tehnicilor unor predecesori și, drept urmare, în revista „Flacăra” (condusă pe atunci de Adrian Păunescu) a apărut imediat un articol cu titlul fulminant *O carte mincinoasă*, în care se spunea printre altele: „... socotim *Poeți români de azi* o carte nocivă și apariția ei neavenită, deși destinul lirismului românesc nu va putea fi compromis de ea. Și ne mai exprimăm mirarea că mare scriitor român a permis publicarea unei astfel de lucrări care infestază climatul nostru literar” (Alex. Ștefănescu, *op. cit.*, 260).

Tot Gheorghe Grigurcu, demontând mecanismul poeziei lui Marin Sorescu, a ajuns la concluzia că funcționarea acestui mecanism devine de la un moment dat previzibilă, că lirica soresciană cade până la urmă în schematismul pe care își propusese să-l ridiculizeze. Marin Sorescu s-a mobilizat imediat și, în revista condusă de el, a făcut loc unor impresii de lectură proprii, de genul: „Spectacolul oferit este jalnic. El demonstrează o ambiție nebănuită, care, dacă reușește să intimideze pe unii mai slabi de înger, [...] și să facă un început de școală a infamiei [...], nu poate clinti bunul gust public, în care avem încredere”.

Deși provoacă reacții de multe ori brutale, textele de critică ale lui Gheorghe Grigurcu au grație. Despre acestea a vorbit, nu o singură dată, Nicolae Oprea, numindu-l pe Gheorghe Grigurcu: „un critic artist”, adept al scrisului frumos, adecvându-se obiectului estetic contemplat” (Nicolae Oprea, *Timpul lecturii*, 2002: 216). De asemenea, tot Nicolae Oprea nu s-a sfiit a spune că „există o „manieră Grigurcu” ce se distinge prin îngemănarea expresivă a definiției memorabile cu citatul adecvat” (*idem*).

În ciuda a numeroase dispute, nici Alex. Ștefănescu nu a ezitat să enumere meritele lui Gheorghe Grigurcu: „Serie admirabil despre poezie, cu o intuiție dinăuntru pe

care n-o au mulți [...]. Cea mai mare parte din articolele reunite în carte sînt superbe prin finețe analitică. Tipul criticii lui Grigurcu este acela artistic. Intuiția e suverană. Chiar și bogata asociativitate este absorbită prin intuiție și, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un același univers al artei. Fiecare cuvînt este dublu sau triplu determinat într-o barocă florescență” (Alex. Ștefănescu, *op. cit.*, 268).

Este, așadar, o critică ce păstrează în contact cu textul o anume senzorialitate, iar drept exemplu sunt expresiile de la începutul articolului despre Al. Philippide: „printr-un „peisaj crud-expresionist” adie o „indefinibilă teroare”; cutare element a naturii „dobîndește o imensă proiecție amizant-terifiantă”; „expresiv este și floralul morbid, provocator”; „prin sensul unei malefice forțe nevăzătoare, spasmodic afective și feline devoratoare apare...” (Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*, 42-43).

Chiar dacă a fost numită „un continuu du-te-vino între două stiluri netransparente (al poetului, al criticului)” (Ștefănescu, Alex., *op. cit.*, 269), „simțul valorii”, „ținuta stilistică”, aptitudinea teoretică, „disponibilitatea polemică” și „demnitatea morală” (Nicolae Oprea, *op. cit.*, 216-217) sunt imperativele unei critici la care Gheorghe Grigurcu aderă fără rezerve.

Meritul său constă în afirmarea cu tărie a criteriului estetic, cel decisiv: „Socotim că oricare ar fi abordarea operei, din orice unghiuri doctrinare sau formalizate am cerceta-o, ea trebuie, întâi de toate, omologată în calitatea ei specifică, de operă literară, printr-un act al criticii estetice [...]” (Mircea Diaconu, *op. cit.*, 100). Este, după cum s-a menționat, „lucrul care pune altfel în lumină întregul său demers critic; lucrul de la care, de fapt ar trebui să se pornească în orice analiză a criticii sale” (*idem*).

Mariana PASINCOVSCHI,
Școala Doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
mariana_amalia12@yahoo.com

Raluca Herghelighiu, *Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion**

L’ouvrage *Physionomies franco – allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion* a été publié aux Éditions Demiurg de Iași, en 2008 sous la signature de Raluca Herghelighiu. L’auteure est enseignante à l’Université „Ștefan cel Mare” de Suceava, elle est Docteur ès Lettres à l’Université „Al. I. Cuza”, Iași et à l’École Pratique des Hautes Études, Paris et collaborateur, en tant que boursière, avec le professeur Gert Mattenklott de l’Institut Peter Szondi de Berlin. Après divers stages de recherche en France et en Allemagne, Raluca Herghelighiu s’est spécialisée dans l’œuvre de Thomas Mann et Marcel Proust.

La structure de l’ouvrage est claire et linéaire, les trois chapitres principaux (I. *Thomas Mann, Marcel Proust et le monde juif*; II. *Les influences* et III. *Les réceptions*) étant encadrés d’une introduction et de conclusions finales.

Dans son analyse, l’auteure emploie une démarche comparatiste associée à la théorie des transferts culturels pour démontrer l’influence de l’espace français sur Thomas

* Casa Editorială Demiurg, Iași, 2008.

Mann et l'influence allemande sur Marcel Proust, mais aussi pour «démontrer que la réceptivité de chacun de ces auteurs envers l'espace culturel complémentaire a été décisive pour l'accomplissement de leurs œuvres». (p. 12)

Le chapitre «Thomas Mann, Marcel Proust et le monde juif» signale le premier point commun entre les deux écrivains: l'appartenance au monde juif. L'auteure affirme que cette appartenance au monde juif se rapporte au niveau biographique, mais elle se reflète, en même temps, dans l'univers littéraire de Mann et de Proust.

«Les influences», le deuxième chapitre de l'ouvrage de Raluca Hergheligi se compose de trois parties et se constitue en une analyse minutieuse des influences allemandes sur l'œuvre de Marcel Proust, respectivement françaises sur l'univers romanesque de Thomas Mann.

Dans le premier sous-chapitre on apprend que Proust a visité deux fois l'Allemagne, en compagnie de sa grand-mère. L'écrivain français connaissait très bien la pensée allemande par l'œuvre de Schelling, Schopenhauer, Kant et Nietzsche. L'auteure remarque: «Cette assimilation, parfois indirecte, du système de pensée allemand, est partiellement due à l'intense circulation des idées philosophiques allemandes dans l'Europe d'entre les deux siècles.» (p.24)

À partir des traits définitoires du Bildungsroman, Raluca Hergheligi réussit à démontrer que le roman *À la recherche du temps perdu* de Proust appartient à ce type, roman allemand par excellence, selon les critiques littéraires.

Chez Proust il n'y a pas seulement une prédilection pour «une forme romanesque typiquement allemande» (p. 28), mais on observe aussi une inclination vers la philosophie, la pensée et l'esthétique allemandes. La musique a une place importante dans *La Recherche* de Proust et l'admiration de l'écrivain pour la musique et la personnalité de Wagner y sont évoquées.

Dans le deuxième sous-chapitre, «Thomas Mann et l'espace culturel français», l'auteure se penche sur les influences françaises sur l'écrivain Thomas Mann, surtout sur l'influence de la littérature française. La France est, pour Mann, «le pays littéraire par excellence», «le pays classique de la littérature» (p. 47).

Thomas Mann lit, apprécie et aime l'œuvre de Rousseau, Voltaire, Balzac – «le plus grand écrivain de tous les temps» (p. 53) -, Stendhal, Flaubert ou Baudelaire et il se lie d'amitié avec Romain Rolland, André Gide ou Paul Valéry, mais «comme la plupart des intellectuels allemands, il manifeste un intérêt à part pour l'œuvre de Marcel Proust». (p. 60)

Raluca Hergheligi remarque une influence allemande indirecte sur l'œuvre de Marcel Proust et une approche directe de la culture française chez Thomas Mann. L'auteure observe aussi que «l'intérêt de Proust s'oriente plutôt vers la philosophie allemande (au détriment de la littérature qu'il ne connaît que superficiellement) et que l'intérêt de Thomas Mann se concentre plutôt sur la littérature française (et moins sur la philosophie)...» (p. 64)

Le troisième chapitre de l'ouvrage *Physionomies franco – allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion* s'ouvre avec une approche théorique sur les réceptions, en insistant sur les réceptions franco-allemandes, qui se présentent comme un phénomène influencé par «les relations diplomatiques existant entre les pays» (p. 68) et par l'importance des prix littéraires.

Grâce au prix Nobel pour la littérature, Thomas Mann devient plus connu en France et Marcel Proust, récipiendaire du Prix Goncourt, est encore plus traduit à l'étranger.

Dans le sous-chapitre «La réception de Marcel Proust en Allemagne», l'auteure fait une présentation chronologique de l'accueil de l'œuvre proustienne par les Allemands, accueil qui a commencé pendant les années '20. Les «voix» des critiques sont différentes en France et en Allemagne. Le public français se heurte à la difficulté du texte, à la longueur de la phrase et Paul Souday considère le texte de Proust «ennuyeux, obscur». Un phénomène

différent se passe en Allemagne, car Rainer Maria Rilke, l'un des premiers lecteurs allemands de Proust, reçoit *La Recherche* avec enthousiasme et il recommande même une traduction en allemand de cette œuvre.

Un rôle important dans la «découverte» de Proust dans l'espace allemand est attribué à Ernst Robert Curtius qui fait une analyse profonde de l'œuvre proustienne, «combinant la lecture biographique et la lecture psychologique» (p. 80), accordant une attention spéciale à la stylistique de l'écrivain français et démontrant que le roman de Proust est orienté vers l'avenir et qu'il n'a pas un caractère momentané, comme le considérait la critique française.

Leo Spitzer et Walter Benjamin sont des figures importantes de la critique proustienne allemande, le premier insistant sur des études concernant la «phrase longue, complexe et rythmée» (p. 89) de Proust, le deuxième se penchant sur «le caractère particulier du roman proustien, assigné par la singularité stylistique, structurale et compositionnelle. Il commente la fonction de l'oubli comme composante de la mémoire involontaire.» (p. 92)

En 1957 fait sa parution l'intégrale de l'œuvre *À la Recherche du temps perdu* en langue allemande. C'est à Rudolf Schottlaender qu'on doit la première traduction de Proust en allemand.

Le sous-chapitre «La réception de Thomas Mann en France» se forge sur quatre aspects essentiels pour l'auteure: «les contacts directs de Mann avec la France et le rôle de sa présence dans l'espace français, la publications de ses œuvres en français, la parution des premiers articles et études critiques et les rapports de l'auteur avec les intellectuels français par des liaisons d'amitié.» (p. 108)

Thomas Mann écrit en 1901 le roman *Bruddenbrooks* qui sera traduit en français trente-cinq ans après, mais, grâce à l'implication de Mann dans la vie culturelle française, les Français entrent en contact avec ce roman par des articles publiés dans des journaux français en 1908 et 1909.

L'auteure remarque un clivage dans la réception de Mann en France avant et après la Deuxième Guerre Mondiale. On observe de grands décalages entre la publication allemande de l'œuvre de Thomas Mann et la traduction de son œuvre en français, mais cet aspect change après 1929, quand l'écrivain allemand reçoit le Prix Nobel pour la littérature. Malheureusement, après la guerre l'écriture de Thomas Mann acquiert, pour les Français, «la négativité à laquelle est associée la littérature et la culture allemande en général.» (p. 120)

L'ouvrage *Physionomies franco – allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion* de Raluca Hergheligiú réussit à exposer, par l'analyse contrastive de l'œuvre et de la personnalité de deux grands noms de la littérature universelle, l'aspect *universel culturel* de la littérature pendant le passage du XIX^e siècle vers le XX^e siècle.

Briana BELCIUG,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
briana.belciug@gmail.com

Claude Lecouteux, *Lexikon der Germanischen Mythologie**

Das *Dictionar de mitologie germanică* (*Lexikon der germanischen Mythologie*), auf dem wir des weiteren kurz zu beharren beabsichtigen, ist 2010 im Verlag Univers Enciclopedic erschienen, unter der Betreuung des prominenten französischen Mediävisten Claude Lecouteux (geb. 1943). Der Autor, eine Autorität im Gebiet, hat zahlreiche Beiträge im Bereich der Germanistik verfasst, die heutzutage allenthalben in der Fachliteratur zitiert werden: *Fantômes et revenants au Moyen Âge* (1986), *Mélusine et le Chevalier au Cygne* (1997), *Histoire des vampires* (1999), *Le Livre des talismans et des amulettes* (2005) u.a.

Das vorliegende Lexikon ist die von Șerban Velescu gefasste rumänische Übersetzung des 2007 publizierten französischen *Dictionnaire de mythologie germanique*. Nebenbei gibt es auch Übersetzungen ins Italienische und ins Litauische. Das Werk, in Form von qualitativ hochwertigen Grafiken erschienen, enthält 216 Seiten und stellt eine komprimierte, inhaltsschwere und echte Inkursion in die mythologische Geschichte der Germanen vor. Auf dem Buchumschlag wird dementsprechend ein Detail des berühmten Bildes „Thor“ (Nachkomme der Asen) von Mårten Eskil Winge (1872) dargestellt, das als Symbol der germanischen Kultur gilt.

Die *Einführung* (*Introducere*, S. 5-18) präsentiert die überragende Bedeutung der germanischen Mythologie für die kulturgeschichtliche Entwicklung des europäischen Gebietes und nicht nur. Die germanische Mythologie wird einerseits als „victimă unor prejudecăți“ (Claude Lecouteux 2010, S. 5) betrachtet, da sie oft mit der Figur der heftigen und blutdürstigen Wikinger oder mit der Nazi-Ideologie assoziiert wird, und andererseits, fast paradoxerweise, als „expresia codificată și ordonată a acestor popoare [cele trei familii de limbi germanice: scandinavă, ostică și vestică], a civilizației, credințelor și religiei lor.“ (ebd., S. 6). Diese Auseinandersetzungen führten zum Erforschen des Bereiches aus verschiedenen Gesichtspunkten, die erfolgreiche Ergebnisse hatten, aus denen aber zugleich unerschöpfliche Dispute entstanden. Immer in dieser spannenden Einleitung lernt man die Hauptmythen der germanischen Göttergeschlechter kennen, die der Asen und die der Wanen, als auch die Rezeption der germanischen Mythologie von den Künsten und sogar den Literaturen – immer eine vielfältige Betrachtung.

Das eigentliche Lexikon (S. 19-212) umfasst 868 Stichwörter mit zahlreichen Beleuchtungen und ergänzenden bibliographischen Hinweisen, als auch dabei 97 repräsentative Illustrationen, die allesamt ein plastisches Bild der germanischen Mythologie schildern. Hier werden verschiedene Mythen und Geschichten der germanischen Götterfamilien und Helden beschrieben, wie z.B.: das Abenteuer Peter Schlemihls, die Nibelungensage, die Merseburger Zaubersprüche, die Legende der Göttin Sol oder die des Schimmelreiters. Die fast jedem Stichwort hinzugefügte Bibliographie ist der interessierten Leserschaft ganz gedienlich. Erwähnenswert scheint uns auch die Sprache, die Claude Lecouteux verwendet, um die Begriffe zu erläutern. Alle Sagen werden in einem anmutigen Ton dargestellt, der sowohl dem bewanderten, als auch dem anspruchlosen Publikum entspricht.

* Univers Enciclopedic Gold-Verlag, Bukarest, 2010, 216 Seiten.

Dank einer echten Strukturierung und gleichzeitig einem lapidaren, aber nichtsdestominder ausgedehnten und sogar bezaubernden Inhalt kann dieses Buch für einen ernststen Beitrag zur Germanistikforschung gehalten werden, sowohl für Literaten, als auch für Historiker geeignet. Indem es Anspruch einer wahren wissenschaftlichen Arbeit erhebt – und das mit gutem Recht – evoziert das vorliegende Lexikon eine Geschichte, die obsolet zu sein scheint, eine abgelebte Vergangenheit, die die zeitgenössische Generation als besonders unnützlich betrachtet, ohne Berücksichtigung, dass, wie viele schon festgestellt haben, was gewesen ist, noch geschehen wird.

Mihai – I. CRUDU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

mihai_crd@yahoo.com

Norman Manea, *Laptele negru**

Identitatea este un dat ontologic pe care nu ni-l putem alege, dar pe care îl putem conștientiza doar printr-o resituare perpetuă în proximitatea raportului cu propriul sine.

A înțelege și a poseda un anumit lucru se poate realiza prin reflexivitate și limbaj; prin intermediul conștiinței, limbajul face legătura între esența ființei noastre și lumea în care trăim. Dar a înțelege un lucru, a ne însuși substanța lui nu ar însemna a-l banaliza? Nu ar însemna a ne stabili o limită în calea cunoașterii și o simplificare a sensului în încercarea de a cuprinde acea *totalitate* a sensurilor? Oare *sine*-le nostru ar fi cuprins de o stare de împlinire, sau în confruntarea lui cu temporalitatea ar încerca o perpetuă dedublare, repliere în propriul sine în vederea atingerii unui sens de neatins, un meta-sens al *infinitului*? Ce statut al ființei noastre poate explica atâtea orori ale acestui secol și cum ne putem înțelege pe noi raportându-ne la acestea și la noi înșine? Cunoașterea și libertatea noastră nu depind doar de subjugarea *celuilalt*, ci desemnează o regândire a alterității, nu ca limită dată de ontologie, ci ca o exilare în sine, ca o sciziune a *eu*-lui, în încercarea de a se descoperi. Deopotrivă, însă, și o dezgolire a lui, o resituare în proximitatea semenilor și a divinității. De această exterioritate depinde conștientizarea propriului sine.

Acestea sunt câteva întrebări care străbat din ultima carte a lui Norman Manea, *Laptele negru*, apărut în 2010 la editura Hasefer. Cartea poate fi citită în mai multe moduri. Luată individual, ea diagnostichează și problematizează fenomene ca holocaust, totalitarism, antisemitism, exil, scriitorul în comunism și exil, literatură, globalism și spirit comercial. Mai interesantă este însă abordarea ei în contextul operei maniene ca o metaforă a crezului său literar, dar și ca o emblemă a traseului propriilor căutări identitare. Norman Manea întocmește în aceste pagini un traseu al descoperirii propriei evreități, ignorată la început, negată mai apoi și reasimilată în cele din urmă progresiv.

Laptele negru este o sinteză a eseisticii acestui scriitor, așa cum *Vizuina* poate fi o sinteză a temelor și a abordării lor narrative din celelalte romane. Volumul cuprinde articole publicate de-a lungul timpului, începând cu perioada comunistă și până în cea a exilului, interviuri trunchiate, astfel încât să surprindă problema exilului sau a holocaustului,

* Editura Hasefer, București, 2010, 552 p.

observându-se astfel o evoluție și o maturizare stilistică, care înglobează de fapt și o pierdere, aceea a filigranului lingvistic utilizat pentru a păcăli cenzura comunistă, dar care ajunge să fie prea deformat de traducere, uneori până la pierderea unor nuanțe de conținut. Cartea evidențiază astfel una din traumele scriitorului exilat, traducerea ca surogat al exilului și motivația pentru alegerea eseului ca modalitate de exprimare.

Titlul cărții, *Laptele negru*, este o sintagmă preluată din poezia lui Paul Celan, *Tangoul morții*, și ar ilustra într-o poetică a tăcerii și ermetismului condiția jidovului rătăcitor condamnat la nesfârșit să cunoască suferința.

Nu poate fi ignorată structura cărții. Pentru cititorul care nu a mai luat contact cu celelalte scrieri maniene, aceasta ar putea părea una cu adevărat tautologică și cu siguranță și-ar pune întrebarea de ce se tot justifică și se tot repetă la nesfârșit acest scriitor? Această tatonare a unei diagnosticări complete ar corespunde din punct de vedere metafizic aceleiași permanente căutări identitare și a raportării la sine și la ceilalți.

Pe de altă parte, aceeași structură și abordare a tematicii trimite la ideea de *deconstrucție*, impusă de Jacques Derrida, ca o rețea fără limite a amânării la nesfârșit a sensului, și imposibilitatea unei interpretări totale. Sensul nu este nici absent, nici prezent, ci mereu amânat. Această diferență transferă sensul într-o dimensiune a ludicului, dându-i un plus de libertate. Amânarea la nesfârșit a interpretării stă sub semnul diseminării, evidențiind totodată incertitudinea interogației și adaptarea prin problematizare la o actualitate aflată în neîncetată transformare. Pentru Derrida, limbajul, scriitura sunt în relație cu subiectul și subiectivitatea, devenind matrice a inscripțiilor și urmelor ființei. Dificultatea de a defini identitatea survine și din transformarea continuă a subiectului surprinsă de text. Limbajul este țesut de diferențe, devenind o fluiditate imprevizibilă. Sensul nu e niciodată în întregime prezent, ci este determinat de glisarea indefinită între semnificat și semnificant, într-o aproximare mereu în vibrație.

Lucrarea dă senzația unei rotiri în cerc pe marginea propriei biografii, a cărei elemente sunt reluate ficțional la nesfârșit și înglobate, raportate la biografia unor mari scriitori, al căror tip de scriitură sau de problematică i-a marcat propria matrice stilistică, dar și la mari evenimente ale secolului XX. Inevitabil îți vine în minte celebra concepție filozofică heideggeriană despre *cercul hermeneutic*, care ar desemna demersul interpretativ pornit de la o ipoteză (precomprehensiune neîncetat supravegheată) ce ar ține de structura *dasein*-ului (a ființei), în care însă nu trebuie să te complaci, care trebuie să te conducă la descoperirea continuă a unei noutăți. Inevitabil, ipotezele inițiale fac trimitere la alte elemente, într-o mișcare circulară, în care începutul și sfârșitul devin reversibile și recurente.

Încă din primul capitol, intitulat *Ce înseamnă a fi evreu*, Norman Manea atrage atenția asupra faptului că simpla identificare cu o anumită identitate nu devine satisfăcătoare pentru rezolvarea problemelor cu care se confruntă orice ins într-o lume „incoerentă și centrifugă”. Și în cazul său evreitatea s-a dovedit a fi atât un ghinion cât și o responsabilizare, un destin al suferinței, care devine pentru jidovul rătăcitor forță creatoare. Preferă să delimiteze identitatea sa de statutul de scriitor, deși la nivel ontologic există o inevitabilă simbioză, considerând această identitate o chestiune intimă a dialogului din interiorul sinelui și nu o justificare a receptării, sau succesului său.

Ceea ce îl preocupă să ilustreze aici este clarificarea în timp a raportului sau cu o dublă identitate (cea iudaică și cea românească), a condiției scriitorului îngemănată cu cea a evreului, a literaturii ca o oglindă și posibilitate de dedublare a sinelui, de rescriere ficțională a istoriei și a propriei biografii. În ceea ce privește holocaustul sau ideea de totalitarism, acestea nu sunt abordate istoric, ci este urmărit impactul lor asupra mentalului colectiv, asupra sinelui său și tratarea acestora de către importanți scriitori ai secolului XX. Apar în acest volum, ca

niște personaje de care s-a contaminat, scriitori precum: Mihail Sebastian, Paul Celan, Benjamin Fondane, Philip Roth, Saul Bellow, Frany Kafkaimre Kertész și alții. Notațiile sale în legătură cu acești scriitori, cărora le supune spre dezbateră abordarea temelor și modul de focalizare al evenimentelor în text, au menirea de a ni-l dezvălui pe Norman Manea. O raportare la celălalt pentru a-ți descoperi sinele în multitudinea eurilor care te compun.

Arta și literatura suferă ele însele mutații genetice după momentul Auschwitz, iar simpla invocare a termenului de holocaust sau radiografierea rutinizată a traumei și a suferinței nu garantează valoarea estetică a unei opere. Memoria stratifică și păstrează acest moment tocmai prin repetarea clișeizată a abordării lui; de aceea nu tema în sine este importantă, ci ambiguitatea, nuanțarea și jocul artificului, care în energia textului să adâncească adevărul, conferindu-i longevitate. Ca strategie artistică este mai apreciabilă o aparentă obiectivare decât o banalitate a textului demascator sau, mai grav, a răului. Holocaustul poate fi perceput astăzi ca o rană și o „rușine a umanității întregi” nu doar a poporului german, iar aceste elemente ale unei tragedii colective au devenit vandabile în ultimii ani, ceea ce produce nu doar o suferință în plus evreilor care au cunoscut sau nu fenomenul, ci și dezgust pentru „melodramaticul patos al bunelor intenții” în evocarea până la banalizare și plictis a evenimentelor. Ceea ce ne rămâne de făcut este doar o asumare lucidă a faptelor, permanenta interogație interioară, o tăcere codificată, ilustrată chiar și prin artă, care s-ar dovedi mai plină de respect, conducând la o sacralizare și conservare discretă a faptelor. Răspunsurile definitive sunt un fals, căci în fiecare dintre noi există în egală măsură umanitate și cruzime, iar „înghețarea cuiva în rol de victimă sau opresor este o falsificare, o insuportabilă alienare.”

„Solitudine și solidaritate”, iată un binom ai cărui termeni ar părea antitetici, deși devin sinonimi, binom care străbate conștiința și destinul lui Norman Manea. Primul termen, asociat cu introvertirea și exilul interior, ar ilustra în special statutul scriitorului captiv al unui sistem totalitar, când adevărata viață se desfășura în subterana, cea publică fiind un adevărat circ al mascaradei. Răzvrătirea este inhibată și descifrabilă la nivel textual doar printre rânduri de către un cititor avizat și avid de orice formă de libertate. A te victimiza în acel context al damnării generale nu putea fi privit decât ca o eschivă neautentică, substituită de bufoneria pardonabilă a personajului August Prostul (simbol al artistului), aflat într-o permanentă dispută cu Clovnul Puterii (dictatorul).

Solitudinea este accentuată în perioadă de constatare a unei complicități și a unui compromis al comunității evreiești, care privește slugarnic cum antisemitismul devine o formă de manipulare într-o societate comunistă de tip bizantin. Solitudinea scriitorului izolat în universul compensativ al literaturii devine și o formă de solidarizare tacită cu ceilalți, o dovadă a integrității sale morale și a neoboselii de a-și asuma o nouă experiență instructivă.

Perechea *solitudine / solidarizare* poate fi asociată celei levinasiene *totalitate / infinit*. Prin *totalitate* s-ar înțelege o încercare de stăpânire a lumii și lucrurilor prin posedarea sensului, posesie care devine de fapt o limită în calea cunoașterii, în timp ce *infinitul*, transcendentul ar fi de fapt o luptă permanentă cu limitele proprii, sau stabilirea unei limite care își modifică la nesfârșit conturul. *Infinitul* ar fi acea deschidere care are la bază un închis prealabil în interiorul căruia este posibil sensul. *Infinitul* presupune inevitabila exterioritate către *celălalt*, în timp ce *totalitatea* ar fi o înțelegere deficitară a relației cu *celălalt* și o sursă a sistemelor totalitare.

Solitudinea și solidaritatea devin dimensiuni ale exilului interior al scriitorului, care ia ființă o dată cu trauma deportării și îmbracă diferite nuanțe prin sondarea și asimilarea identității, prin confruntarea cu societatea comunistă și mai apoi cu lumea liberă a occidentului. Norman Manea parcurge traseul de la exasperare și disperare, resimțite sub comunism, la depozitare, dislocare, serenitate și resemnare, cunoscute în exilul propriu-zis.

Metafora limbii, ca spațiu de locuire, va radiografia formarea și deformarea sa interioară, devenind un miracol al supraviețuirii; logoul său nu este o simplă formulă stereotipă de artefact, ci este motivat identitar și născut din angoasele și frustrările sale. Limba română devine o parte intimă a ființei sale, același tip de „patrie” cum a devenit pentru Paul Celan limba germană a asupritorilor: „Scrișul meu este rezultatul creator al dezrădăcinării, locuind în fisură în incertitudine, în deșertul în care Lévinas vedea adevărata sursă a spiritului, capabil să înlocuiască solul prin literă”.

Cel care s-a simțit în toată existența sa un veșnic „outsider”, element sintetizat de imaginea *huliganului* (o sinteză între huliganul solitar al lui Mihail Sebastian și cel rebel și antiburghez al lui Mircea Eliade), va conștientiza în cele din urmă că această pribegie și ucenicie a înstrăinării nu e decât un exercițiu premergător exilului ultim, „un accident al fatalei condamnări inițiale și inițiatice”.

Georgeta ȚAN,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
getuta82@yahoo.com

Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă**

Brian McHale este Distinguished Humanities Professor la Ohio State University, după o bogată experiență acumulată la Universitatea din Tel Aviv, Universitatea din West Virginia, Universitatea din Pittsburg și la universitatea din Freiburg. Timp de mai mulți ani a fost editor asociat, iar mai târziu co-editor, al revistei „Poetics Today”. „Project Narrative”, pe care îl coordonează, alături de alți cercetători, începând din 2006, la Universitatea din Ohio, a devenit posibil ca rezultat al unei competiții ample în vederea atribuirii de fonduri pentru excelență.

Amplul eseu consacrat textului postmodernist publicat în 1987 urmărește modul în care acesta poate fi perceput în contemporaneitate. Autorul își încadrează lucrarea în categoria poeticilor descriptive, care „urmărește să construiască un repertoriu de motive și procedee, precum și un sistem de relații și diferențe împărțit de o anumită clasă de texte” (p. 13). Astfel, ceea ce fusese conceput ca un „manual”, pe care autorul îl dorea destul de aerisit, a devenit în decurs de câțiva ani un manuscris voluminos focalizat pe ficțiunea literaturii proteice a postmodernismului, care s-a concretizat într-o „carte a unei singure idei”: „ficțiunea postmodernistă diferă de ficțiunea modernistă, așa cum o politică dominată de probleme ontologice diferă de una dominată de probleme epistemologice” (p. 14).

Pentru a se apropia de „lumile” ficțiunii postmoderniste, autorul consideră necesară o preliminară delimitare conceptuală. Termenul de postmodernism, discutat și disputat de teoreticienii ultimelor decenii, e, după cum consideră și John Barth, „ciudat și ușor epigonic”, întrucât referentul său nu există – de altfel, Ihab Hassan îl scrie *POSTmodernISM*. Argumentul lui Brian McHale este de natură semantică: dacă *modern* înseamnă „cu referire la prezent”, atunci *postmodern* nu poate însemna decât „cu referire la viitor”, de unde rezultă că ficțiunea postmodernistă este ficțiunea care nu a fost scrisă încă; în

* Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Seria Collegium, Colecția Litere, Iași, 2009, 406 p.

concluzie, sensul lui *post* este cu totul altul, funcționând ca un soi de amplificator. În relație de simetrie cu acest comentariu inițial, ultima dintre cele șase părți ale eseului, *Cum am învățat să nu-mi mai fac griji și să iubesc postmodernismul*, sugerează un alt posibil sens al lui *post*, din structura termenului, prin luarea în discuție a viziunii specifice curentului asupra unor mari teme ale literaturii. Între acestea, moartea, care, conform Părintelui Ong, „locuiește textul”, este o temă inclusă inevitabil, observă autorul, în toate textele autoreferențiale, autoreflexive, în textele „conștiente de sine”, deoarece ele sunt de fapt despre diferențele ontologice și despre transgresarea acestora: „Scrierile postmoderniste ne fac apti să experimentăm imaginea propriei morți, să facem o repetiție a acesteia. Cu toții am cam pierdut ceea ce era cunoscut sub numele de *ars moriendi*; nu mai avem pe nimeni care să ne învețe cum să murim frumos sau cel puțin pe nimeni în care să avem încredere sau pe care să-l luăm în serios. Scrierile postmoderniste pot fi una dintre ultimele noastre resurse pentru a ne pregăti în sensul acesta, în imaginație, pentru singurul act pe care trebuie să ne asigurăm cu toții că îl performăm singuri, fără speranța de a-l relua dacă prima tentativă a fost eșuată” (p. 351).

Relaționând conceptele de modernism și postmodernism, Brian McHale preia din cadrul formalismului rus *dominanta*, definită de Roman Jakobson drept componenta focalizată a unei opere de artă, care îi garantează integritatea structurii, folosind-o ca instrument pentru stabilirea *consecutivității* istorice, ca fenomen prin care o manifestare culturală ulterioară emerge din cea pe care o precedă. În felul acesta, între modernism și postmodernism, diferența esențială se conturează net: *dominanta* ficțiunii moderniste este epistemologică, în timp ce *dominanta* ficțiunii postmoderniste este ontologică. Referitor la ontologia ficțiunii, autorul vorbește despre postmodernism ca despre instabilitatea ontologică, pierderea unei lumi care poate fi acceptată. Interesantă este tema de reflecție asupra temelor ontologice clasice din poetică (p. 54), care avertizează asupra lipsei de contradicție dintre termenii *postmodernism* și *ontologie*, deoarece discursul postmodernist neagă posibilitatea fundamentării ontologice. Făcând apel la Toma Pavel, autorul subliniază că o ontologie este o descriere a unui univers, nu a universului, putând descrie orice univers, potențial o pluralitate de universuri. „A face ontologie”, deci, ar putea însemna descrierea altor universuri, posibile sau imposibile, prin urmare și heterocosmosul ficțiunii. Referitor la acest ultim subiect, criticul vorbește despre alteritatea lumii ficționale, invocându-l pe Sir Philip Sidney, care, în 1595, scria în *Apologie despre poet* (p. 55): „Se transformă efectiv pe sine în altceva, făcând lucruri fie mai bune decât le-a izvodit natura însăși, fie cu totul noi, alcătuirii cum n-au fost în natură niciodată, precum eroii, semizeii, ciclopii, himerele, furiile și altele asemenea”. McHale observă faptul că Sidney lansează tema lumii ficționale ca heterocosmos, sau univers aparte, care va purta numele, în secolul al XX-lea, de ficționalitate.

În cadrul abordării heterocosmosului, autorul afirmă că această temă depinde de tema mimetică, cele două atrăgându-se reciproc. Relația mimetică este „una de similaritate, ce implică diferența dintre obiectul original și reflectarea sa, dintre lumea reală și heterocosmosul ficțional” (p. 56). În această ordine de idei, Brian McHale își construiește demersul teoretic pornind de la notele pe care Dick Higgins le face în *A Dialectic of Centuries*: „Întrebările cognitive (puse de majoritatea artiștilor din secolul XX, platonicieni sau aristotelieni, cam până pe la 1958): «Cum pot să interpretez această lume din care sunt și eu o parte? Și ce sunt eu în ea?». Întrebările postcognitive (puse de majoritatea artiștilor de atunci încolo): «Ce fel de lume este aceasta? Ce e de făcut în ea? Care dintre eurile mele să înfăptuiască asta?»”. În replică, ficțiunea postmodernistă aduce în prim-plan o serie de întrebări din categoria celor numite de Higgins „postcognitive”, cum ar fi „Ce este o lume? Ce fel de lumi există, cum sunt constituite și cum diferă între ele? Ce se întâmplă când tipuri

diferite de lumi sunt puse să se confrunte sau când hotarele dintre lumi sunt încălcate? Care este modalitatea de existență a unui text și care este modalitatea de existență a lumii (sau a lumilor) pe care o/le proiectează? Cum este structurată o lume imaginară? ș.a.m.d.” (p. 30).

Corpusul lucrării lui Brian McHale vorbește despre lumile posibile ale ficțiunii postmoderniste: lumi în coliziune, lumea de alături, lumi în curs de anulare, lumi din cutii chinezești, lumi tropologice, lumi ale stilului, ale discursului, sau despre lumi pe hârtie. Incitantă și bogat documentată, într-o construcție argumentativă impecabilă, incursiunea în lumile ficționale are ca fundament prezentarea unor autori care ilustrează în scrierile lor schimbarea de dominantă, parcurgând întreaga traiectorie de la poetica modernistă la cea postmodernistă, marcând în romane succesive diferite stadii ale acestei traversări: Samuel Beckett, Alain Robe-Grillet, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov, Robert Coover și Thomas Pynchon.

Miza pe care Brian McHale o dă cărții sale este, așadar, incursiunea în literatura contemporană, cu accent pe latura ficțiunii și a modului în care scriitorii înțeleg să abordeze și să jongleze cu „lumile posibile”, acelea în și despre care se poate oricând spune, asemenea lui Thomas Pynchon, „Sigur că s-a întâmplat. Bineînțeles că nu s-a întâmplat” (p. 159).

NOTĂ: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Anca-Gianina BLEOJU,
Școala doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
anca_g_cazacu@yahoo.com

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului**

Tabloul avangardei europene nu poate fi complet fără manifestele futuriste ale lui Marinetti, cele care au incendiat locurile comune și literatura prețioasă, propunând în schimb o sensibilitatea hrănită de invențiile tehnologice ale începutului de secol XX. La mult timp după consumarea acestei efervescente mișcări literare, apar și în traducere românească integrală textele fondatoare ale cunoscutului mentor italian: *Manifestele futurismului*, traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, cu un cuvânt înainte de Ion Pop, Editura Art, 2009.

Volumul este un reper bibliografic esențial pentru că oferă acces la virulenta scriitură marinettiană, dar și pentru succinta istorie a futurismului italian pe care o realizează traducătoarea acestei ediții. Cercetătoare cunoscută a avangardei românești, autoare a volumelor *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești* (2004), *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana. Contaminazioni fra culture europee 1909-1930* (2006), Emilia David Drogoreanu realizează în *Introducere. Manifestele futurismului – un proiect integral de revoluționare a universului* o detaliată analiză a acestui fenomen artistic. Sunt astfel înregistrate variantele de cronologie a futurismului, orientările diferite în interiorul mișcării, tematica, reprezentanții și ideologia acestui fenomen, dar și observații legate de modul în care avangarda românească s-a raportat la mișcarea italiană. Ideile din

* Traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, Editura Art, 2009, 275 p.

manifestele lui Marinetti sunt raportate la alte texte futuriste emblematic, urmărindu-se filiațiile și diferențele. Consistența introducere dezvoltă și conceptele cheie ale esteticii futuriste: *imaginația fără fire, cuvintele în liberate, tactilismul* etc., corelându-le cu schimbările de mentalitate pe care acestea le promovează. Modul în care futurismul a zguduit tectonica sensibilității umane depășește cu mult spațiul avangardei. Revoluționarea limbajului poetic în prima parte a secolului XX pleacă de la teoriile utopice ale futurismului; și chiar dacă futuriștii nu au lăsat în urmă ceea ce ne place să numim *o operă*, au schimbat radical percepția asupra operei de artă. Pe de altă parte, multe dintre fantezistele idei marinettiene își vor demonstra o neașteptată validitate teoretică odată cu dezvoltarea teoriilor legate de spațiul virtual sau de hipertextul electronic.

Dar dincolo de înregimentarea academică a futurismului, de clasicizarea lui prin intrarea în manualele școlare, rămâne frumusețea frustă și teribilistă a declarațiilor, lupta cu morile de vânt ale simțului comun. Parcurse la 100 de ani de la primele lor zvăcniri, manifestele futuriste încă aduc suflul proaspăt al copiilor teribili de la începutul secolului XX. Chiar dacă între timp cultura lumii a testat multe alte forme artistice poate mai șocante pentru un nelipsit gust burghez, manifestările futuriste vor avea întotdeauna inocența revoltei inițiale, teatralitatea și energismul declarațiilor. Propunându-și să ia cu asalt monumentele mucegaite ale culturii burgheze, futuriștii o atacă în toate aspectele ei: teatru, cinematografie, fotografie, coregrafie, arhitectură, sculptură, gastronomie. Lectura manifestelor lui Marinetti presupune penetrarea unei retorici care-și propune în mod deliberat să epateze, să scoată umanitatea din lentoarea dulce a romantismului și să o conecteze la motorul unui secol dominat de viteză. Iar textele se impun nu doar prin valoarea programatică, ci și prin atributele lor estetice. S-a și spus, de altfel, că singurele opere care au rezistat din creațiile literare ale futuriștilor au fost manifestele lor.

Selecția de texte din volum etalează dinamica mișcării, tatonările și contradicțiile, polemicele cu adversarii sau mutațiile ideologice. Chiar primul text publicat de Marinetti, *Fondarea și Manifestul Futurismului*, apărut în „Le Figaro” pe 20 februarie 1909, sintetizează atât liniile de forță ale programului, cât și atitudinea doctrinară. Alimentați la focul unei „inimi electrice”, transformând un accident rutier real într-un moment revelator, futuriștii propun un alt model de frumusețe: *frumusețea vitezei*. Studiile culturale care tratează impactul și ramificațiile mitului automobilului în trecutul secol XX pleacă tocmai de la corelarea acestui mijloc de locomotie cu sentimentul libertății, cu afirmarea orgolioasă a autonomiei personale. Noul mijloc de deplasare devine repede obiect estetic, înlocuind vechii idoli: „O mașină de curse cu capota ei împodobită de cu țevi groase, ca niște șerpi cu respirația explozivă...o mașină urlând, care pare că gonește pe mitralii, este mai frumoasă decât *Victoria de la Samotracia*”. În treacăt fie spus, asocierea anterioară a celor două iconuri i-a fost inspirată lui Marinetti de un proto-futurist, Mario Morasso, ale cărui merite nu au fost pe deplin recunoscute de autorul faimoaselor manifeste.

Debarasarea de lirismul sentimental al romanticilor, care demoniza tehnologicul, este urmată de elogiul frenetic al mașinismului. Biologicul reductiv este înlocuit cu strălucirea mecanismelor de oțel, cu spectacolul marilor orașe-uzine. De vreme ce noul artist este, în același timp, filosof, inginer, om de știință sau politician, și tipologia eroului se schimbă: „Noi vrem să proslăvim omul care ține volanul, a cărui lance ideală traversează Pământul, lansată și ea în cursă pe circuitul orbitei lui”, eliminând de pe scena poeziei acel „romantism rânced al poetului călător și sălbatic și al filosofului pletos ochelarișt și murdar”. Pentru că „Timpul și Spațiul au murit ieri”, ființa umană este liberă să experimenteze mitologia trăirii frenetice, jucându-și viața în imensitatea fiecărei clipe. În punctul 11 al Manifestului, mentorul futurist abandonează rigoarea (în măsura în care futuriștii și-o mai

revendică) unui manifest, lăsându-se pradă poeziei pe care o emană civilizația industrială: „vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente lune electrice; găurile lacome, devoratoare de șerpi ce fumegă; atelierele atîmate de nori prin firele răsucite ale fumurilor lor; podurile asemenea unor gimnaști gigantici care trec peste fluvii, scînteind în soare cu o sclipire de cuțite; vapoarele aventuroase care adulmecă orizontul, locomotivele cu piept larg ce tropăie pe șine, ca niște cai enormi de oțel cu harnașament de țevi, și zborul alunecător al aeroplanelor, a căror elice flutură în vînt și pare că aplaudă ca o mulțime entuziastă.”. Pasajul se impune nu doar datorită frumuseții lui plastice, sau caracterului său sintetic, ci și pentru poetica lui implicită.

Ruptura violentă cu idealurile estetice anterioare este la fel de explicit enunțată în *Să ucidem Clarul de Lună!* Aventura căutării unei noi estetici este echivalată cu acțiunea de construire a „Marii Căi Ferate futuriste”, iar suspansul căutării este dozat cu abilitate. Lupta împotriva încorsetării logice a imaginilor este susținută și în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*. Distrugerea sintaxei urmează a fi făcută printr-o fluidizare a verbului, adică folosirea lui la infinitiv, prin abolirea ornamentelor adjectivale și adverbiale, cele care încarcă fraza și o trag în mlaștina plasticității, sau prin eliminarea punctuației, cea care condiționează libertatea creatorului și a cititorului. Viteza epică va înlocui analiza minuțioasă, nevoia de laconicitate însușindu-și modelul economiei comunicării telegrafice. Tot astfel, particularul subiectivizat, *moarte eului literar* cum afirmă Marinetti, va fi sacrificat pe șasiul mașinării perfecte: „Să înlocuim psihologia omului, de acum epuizată, cu *obsesia lirică a materiei*”. Ca material poetic, materia se va ordona în funcție de legile fizice ce o determină: „forțele ei de compresie, de dilatare, de agregare și de disgregare, mulțimile ei de molecule în masă sau turbinele de electroni”. Imaginea *satului global*, teoretizat de Marshall McLuhan în *Galaxia Gutenberg*, o regăsim și în manifestul marinettian *Distrugerea sintaxei. Imaginație fără fire. Cuvinte în libertate*. Conectați la noua tehnologie de transmitere a informației, oamenii „au o nevoie continuă să știe ce fac contemporanii lor din orice parte a lumii. De aici, nevoia, pentru individ, de a comunica cu toate popoarele lumii. Derivă în consecință nevoia de a se simți centru, judecător și motor al infinitului explorat și neexplorat.” De la această reprezentare la imaginea hipertextului virtual, la alterarea reprezentărilor tradiționale asupra timpului și spațiului, asupra solidității noțiunii de identitate, nu este decât un pas.

Revoluția marinettiană a fondului poetic este însoțită de cea a formei, mai precis, de *revoluția tipografică*. Jocul cu dimensiunile și formele literelor, cu diferite culori de cerneală, este făcut pentru a dubla forța de expresie a cuvintelor și a submina curgerea monotonă a paginii. Prin această poetică a simultaneității, a dinamizării anostei linearități, poetul își propune să producă în receptor o explozie a simțurilor, serii de senzații rapide. De la acest principiu al simultaneității se revendică și apologia Teatrului de Varietăți, văzut ca o formă teatrală dinamică, care „distruge toate concepțiile noastre despre perspectivă, despre proporție, timp și spațiu”. Acest tip de teatru repudiază „reconstrucția istorică” și „reproducerea fotografică a vieții noastre cotidiene”, de care abuzează teatrul tradițional, oferind un arsenal nou, care împrumută masiv din tehnicile cinematografice. Teatrul tradițional, supus *psihologiei*, este înlocuit de această nouă formă, subsumată *fizionebuniei (fisicofollia)*. În aventura sa de schimbare a formelor teatrale, Teatrul de Varietăți este însoțit de *teatrul sintetic*, *teatrul surprizei* sau *teatrul tactil*. Deschiderea spațiului scenei vizează și relația cu spectatorii, chemați să relativizeze prin propriile intervenții acțiunile care le sunt prezentate. Cinematograful futurist urmează aceeași cale a eliberării de tirania reprezentării, devenind „antigrațios, deformator, impresionist, sintetic, dinamic, paroliber”. Tehnici de filmare revoluționare vor fi folosite pentru subiecte neașteptate: un nas mare care impune

liniștea la mii de degete congresiste sunând clopoțelul dintr-o ureche, în timp ce două mustați carabinieri arestează un dinte. Și arta dansului va fi contaminată de noul tip de sensibilitate, Nijinsky și Isadora Duncan fiind cei care aduc în spațiul coregrafic „geometria pură a dansului” și expresivitatea improvizărilor. Și tematic dansul se va alinia celorlalte arte, Marinetti proiectând scenarii coregrafice de tipul *dansul șrapnelului*, al *mitralierei* sau *dansul aviațoarei*. Nici bucătăria nu scapă de reconsiderările futuriste, Marinetti invitând chimia să salveze oamenii de povara digerației alimentelor nesănătoase și mari consumatoare de timp, propunând în schimb prafuri, pastile, grăsimi sintetice și vitamine. Servirea mesei va deveni un experiment vizual și tactil, atenția nefiind centrată pe satisfacerea animalicului instinct, ci pe complexitatea emoției estetice. Bucătăria va fi dotată cu instrumente științifice, care vor modifica proprietățile alimentelor prin odorizare, iradiere, electroliză sau distilare.

Viteza nu este la futuriști doar miezul fenomenelor artistice, ea are și o funcționalitate mistică. Religia vitezei propovăduită de Marinetti în *Noua religie morală a vitezei* propune arderea pe rug a josnicei lenterii, aceasta din urmă creație a unei restrictive morale creștine care îl îndepărtează în mod deliberat pe om de „excesele senzualității”. Strecurând ființa umană în grandioase articulații mecanomorfe, Marinetti o pune să experimenteze un nou tip de trăire mistică. Idolii sunt alții, lumina și undele electromagnetice, corpusculii de mare viteză, preoții noii religii sunt sportivii, iar extazul religios se produce oriunde se face simțit duhul vitezei: în trenuri, în stațiile feroviare, în stațiile radiotelegrafice, în câmpurile de bătălie. Lumea transcendentă e înlocuită de cea tehnică, iar ființa umană se racordează unui alt ritm al vieții. În acest context, zborul este semnul înfrângerii corporalității, iar *aeropictura* și *aeropoezia* marchează reușitele unei estetici ce combină perspectivele artistice cu principiile tehnologice.

Aventurile politice ale futurismului sunt detaliat analizate de autoarea introducerii în capitolul *Artecraftia futuristă*. Ideile cuprinse în *Manifestul Partidului Futurist Italian*, relațiile cu Mussolini, cultul violenței, orientarea spre grupările de stânga susțin caracterul ideologic ambiguu al politicii futuriste. Chestiuni delicate în doctrina futuristă sunt elogiul exagerat al corpului sănătos și, în legătură cu aceasta, ideologia naționalistă. Apologia perfecțiunii fizice, făcută „în numele Sănătății, Forței, Voinței și Virilității”, alunecă poate puțin spre eugeniei, condamnați fiind pentru lașitate „femeile, sedentarii, invalizii, bolnavii și toți consilierii prudenți”. Pentru autodeclarații *tineri artileriști la chef*, războiul oferă experiențele supreme, iar datoria lor este să contribuie la ridicarea unei Italii noi și viguroase. Războiul, „singura noastră speranță, rațiunea noastră de a fi, unica noastră voință”, pune energiile în mișcare și scaldă entuziaștii recruți în „baie de sânge purificator”.

Imaginarul manifestelor futuriste pune în scenă un melanj dinamic de uman și tehnologic, într-o dorință legitimă de a încorpora alteritatea mașinistă. Tinzând spre o identitate hibridă, viețuind simbiotic, omul-mașină, arta-mașină, futuriștii lasă în urmă separarea restrictivă a domeniilor vieții. Deschiderea către suvoiul tehnologiei are drept obiectiv oțelirea ființei umane și extinderea forțelor sale, într-o nouă încercare de a crea supra-omul. Nu întâmplător, unul dintre modelele lui Marinetti este Nietzsche. În același timp, depășind concepția romantică asupra mașinii malefice, Marinetti umanizează tehnologia, integrând-o în spațiul sensibilității umane. Căci, de vreme ce însăși viața sau corpul oamenilor se ordonează asemenea unui mecanism, e aproape imposibil de trasat linia de demarcație. La urma urmei, această dorință obsesivă a futuriștilor de a îmblânzi tehnologicul intră cu ușurință într-o schemă de interpretare psihanalitică, care s-ar putea dovedi foarte profitabilă pentru captarea spiritului acestei mișcări.

Ce s-a păstrat la aproape 100 de ani de la publicarea primelor manifeste futuriste? Un discurs plastic de o incontestabilă savoare, în care cuvintele palpită în chiar actul rostirii,

un discours care se înlanțuie voluptuos, fascinat fiind de propria devenire. Proiecte cu aer utopic, dar mustind de entuziasm autentic. Și mai ales neobosite tentative de a înnoi mai toate domeniile vieții artistice, într-un demers totalizant. Și dacă peste aceste revoluționare inițiative s-a așezat cumva praful lăsat în urmă de alte mișcări iconoclaste, rămân futuriști, năvalnici actori și mașiniști ai unui grandios Teatru de Varietăți.

NOTĂ Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Progres și dezvoltare prin cercetare și inovare post-doctorală în inginerie și științe aplicate – PRiDE Contract nr. POSDRU/89/1.5/S/57083”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Daniela PETROȘEL,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
daniela.petrosel@gmail.com

***** *Mélanges offerts à Irina Mavrodin* ***

La première parution du volume *Journées Scientifiques Internationales* recueille les Actes des Journées scientifiques internationales du Département d'Etudes françaises et francophones de Sibiu. Le volume est paru aux Éditions Universitaires «Lucian Blaga» de Sibiu et prend forme autour de la personnalité complexe d'Irina Mavrodin, vue sous divers angles, en tant que professeur, poète, traductrice ou essayiste.

Ainsi, les multiples vocations de la personnalité d'Irina Mavrodin nous apparaissent-elles dans les différents articles de la section «Irina Mavrodin – une vie dans les livres». Au centre de ces vocations se trouve la poésie vers laquelle convergent, comme l'affirmait l'auteure elle-même, toutes les autres. Les articles qui lui sont dédiés portent en premier lieu sur la poésie mavrodiennne. Cette poésie est vue en tant que prière dans un article écrit par Maria-Otilia Oprea, qui reprend et approfondit la théorie d'après laquelle l'esprit dynamico-poétique d'Irina Mavrodin, extrêmement sensible et mystérieux, s'avérerait être au bout du compte un esprit profondément religieux. Ce thème a été d'ailleurs déjà développé par Irina Mavrodin elle-même dont la vie s'identifie, d'après ses propres dires, avec la poésie comme connaissance de la vie, chaque jour étant vu comme un remerciement adressé au Créateur, révélation qui nous a été partagée dans le volume *Capcana/Le piège* (București, 2002). Ainsi, l'acte créateur dans la littérature ne serait-il pas un phénomène strictement littéraire, mais un geste sacré, une modalité de prier, susceptible d'intercéder la béatitude éternelle.

Une façon pareille d'envisager la poésie mavrodiennne est développée dans deux articles qui mettent toutefois l'accent sur le côté purement philosophique de cette poésie: *La poésie comme étonnement devant les mots et la mort*, par Mihaela Gențiana Stănișor et *Approches poétiques et philosophiques de la créativité poétique*, par Doina Constantinescu. Dans ce dernier article l'auteure opère avec les mêmes concepts mavrodiens inspirés de la théorie et de la critique littéraire (poïétique/ poétique), en essayant de montrer que l'acte de

* *Journées Scientifiques Internationales*, no.1, Editions Universitaires “Lucian Blaga” de Sibiu, 2010, ISSN 2068-2506, 433 p.

produire, de faire l'oeuvre, la discipline poétique concernerait également l'attribut philosophique du savoir et de l'art qui se fait faire.

Cet hommage à Irina Mavrodin comprend aussi une analyse de ses poèmes dont Eugène Van Itterbeek (*La voix de l'âme*) retient le symbole de la fissure et de la main, qui révéleraient d'après l'auteur un être malheureux pour qui la poésie, et même l'art poétique, prendraient le sens d'un pneu de sauvetage.

La complexité de la création mavrodiennne recouvre aussi des zones moins analysées, sans être pour autant moins intéressantes. C'est le cas de la théorie du fantastique à laquelle Irina Mavrodin semble avoir une contribution assez importante. Par l'analyse des principales perspectives sur le fantastique et par les définitions qui approfondissent celles de Todorov, Irina Mavrodin concrétise dans deux de ses études une approche très pertinente et personnelle du concept de fantastique, aspect mis en évidence par Rodica Fofiu dans *Irina Mavrodin. Contributions à la théorie du fantastique*.

Une autre dimension captivante de la personnalité mavrodiennne est, sans doute, l'entretien vu comme véritable expérience de dialoguer avec les autres et de se construire en même temps une image de soi. *Confessions en raccourci – Irina Mavrodin et la poétique de l'entretien*, par Dumitra Baron, nous propose une analyse de l'entretien mavrodien sur un corpus composé de deux ouvrages très connus au public: *Cvadratura cercului* (2001) et *Convorbiri cu Al. Deşliu* (2004), dans lesquels la vie et l'oeuvre mavrodiennes nous sont présentées comme deux formes d'une même intention.

La dernier article de la section dédiée entièrement à Irina Mavrodin finit par un entretien avec l'artiste, dans lequel on découvre encore une fois son enthousiasme créateur, ses goûts littéraires ou les coulisses de son laboratoire de création. On découvre une artiste qui semble revenir à ses commencements poétiques et qui affirme avec conviction avoir un sentiment de libération absolue et de sincérité créatrice en se dédiant à la poésie.

La deuxième section du volume dont le dédicataire est Irina Mavrodin comprend une partie dédiée à la langue française, à des particularités morphologiques et syntaxiques visant à remettre en lumière la fascination et la complexité de cette langue. Une approche contrastive faite par Rodica Mihulcea nous permet d'observer la construction factitive et son transcodage par les apprenants roumains. L'intérêt porté aux apprenants roumains est développé aussi dans la cinquième section, «Didactique du FLE», qui comprend des réflexions didactiques sur des problèmes psycholinguistiques.

Les littératures et civilisations françaises et francophones sont également abordées dans la troisième et quatrième section du recueil. À côté des classiques de la littérature française, tels Stendhal, Balzac ou Guy de Maupassant, on retrouve Denis Vairasse, Restif de Bretonne, Isidore Ducasse ou Bernanos. La thématique recouvre elle aussi une vaste aire d'intérêt: le bonheur, l'absurde, l'utopie, le fantastique, l'impressionnisme ou l'Orient sont seulement quelques uns des thèmes qui suscitent l'intérêt des auteurs et des lecteurs.

Dans la section dédiée aux littératures francophones on retrouve une nouvelle hypostase de l'écriture d'Assia Djebar à travers l'article de Briana Belciug, *Assia Djebar: La disparition de la langue française ou la force de la mémoire*. Le seul personnage principal masculin d'une oeuvre dans laquelle la femme est le porte-parole de la culture attire l'attention de Briana Belciug qui se propose en même temps d'étudier l'évolution de la mémoire individuelle du narrateur/ de la narratrice.

La création au féminin représente le thème d'un autre article inclus dans la même section: *Fragment d'un discours sur la création au féminin*, dont l'auteure est Eva de Ronne. Dans cet article l'auteure se propose une approche subjective qui achemine vers une

réflexion sur la place de la féminité ainsi que sur les territoires reconnus «féminins» dans la création contemporaine.

L'oeuvre d'Amin Maalouf et sa quête de l'identité à travers l'art est pour Florina Cercel le prétexte d'une réflexion sur l'Art en tant que seul moyen grâce auquel l'on puisse répondre aux grandes questions qui bouleversent l'homme.

La traduction en tant que théorie et pratique ne pouvait pas manquer d'un volume dont le dédicataire est Irina Mavrodin. Dans *La nausée/Greața: structures métaphoriques et traduction(s)*, les auteurs Doina Zamfir-Goes et Jan Goes font une critique des traductions du roman sartrien du point de vue de la traduction métaphorique qu'on pourrait analyser avec les instruments du traductologue Irina Mavrodin. Ainsi, la traduction est-elle vue par les deux auteurs en tant que lecture plurielle qui permettrait de garder les structures métaphoriques et l'ambiguïté de l'ouvrage original. Le concept de traduction-trahison apparaît également dans l'étude, ce qui nous fait penser à la traduction-désécriture dont parlait Henri Meschonnic. En tout cas, le traitement des métaphores dans la traduction reste un point central de l'article dédié aux traductions de *La nausée*.

Le même problème d'évaluation de la traduction est repris dans une perspective plus générale par Marilena Milcu: *La qualité de la traduction: méthodologie d'évaluation*, qui met l'accent sur la difficulté d'identifier l'objet de l'évaluation d'une traduction.

Ce n'est pas par hasard que le recueil dédié à Irina Mavrodin s'ouvre sur un portrait de l'auteure et sur des réflexions portant sur la poésie et se referme sur la section «Théorie et pratique de la traduction». Ce volume est, en fait, vu comme le résultat d'une exploration plus systématique de l'activité et de l'œuvre mavrodiene, afin de bien fixer sa place dans le système de production, de circulation et de validation des idées littéraires. Un volume vu par les auteurs comme une offrande afin de montrer la gratitude qu'on porte tous à Irina Mavrodin.

Anca Andreea CHETRARIU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
chetrariu_anca30@yahoo.com

IV. NOTE DESPRE AUTORI

NOTE DESPRE AUTORI

Simona ANTOFI is Associate Professor at the Department of Romanian Language, Literature and Journalism, Faculty of Letters, “Dunărea de Jos” University of Galați and one of the directors in charge of the Research Centre *Intercultural Communication and Literature*. She currently teaches such courses as *Cultural Identity and Multiculturalism*, *Cultural Specificity and Identity in South-Eastern Europe*, and *Balkanism*, within the framework of the master programme, as well as *Romanian Culture and National Identity*, and *Intercultural Communication* as part of the journalism (undergraduate) curriculum. She is also the coordinator of several research projects and the author of numerous papers on affiliated topics like “Cultural Identity and Multiculturalism. A Romanian Identity Profile” (in *Cultural Limits and Literature*, Galați, 2006), “Les modèles culturels identitaires roumains, des solutions d’intégration européenne et d’autolégitimité” (in *CEDIMES*, Târgoviște, 2006), “The Relation between Native and European-Focused Patterns: Structuring Identity Constructs in Romanian Literature. Western Romantic Models and their Relevance” (in *Language and Literature: Identity Markers within the European Context*, Pitești, 2005), etc.
simoantofi@yahoo.com

Iva BALIC, Ph.D., is Assistant Professor of English at Harrisburg Area Community College in Harrisburg, Pennsylvania. She is interested in utopian writings by women, nineteenth century American literature, and feminist science fiction.
ibalic@hacc.edu

Briana BELCIUG is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She is currently participating in the POSDRU Program, “Doctoral Burses at USV”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!” Her Ph.D. thesis is in Francophone Studies, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d’Assia Djebar*, and her supervisor is Professor Elena-Brândușa STEICIUC, Ph.D.
briana.belciug@gmail.com

Anca-Gianina BLEOJU is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature), Ph.D. supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her thesis is on Mircea Nedelciu. She published in the volume *Hermeneutică și ideologie. Studii literare*. (Editura Timpul, Iași, 2010). She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.
anca_g_cazacu@yahoo.com

Stijn De CAUWER holds a B.A. and an M.A. (University of Ghent, 2000) in Clinical Psychology, as well as a Master's degrees in Philosophy and Anthropology from the University of Leuven, Belgium. He is currently writing a Ph.D. thesis on the work of Robert Musil, at the Research Institute for History and Culture (OGC) of the University of Utrecht, Netherlands.
stijndc@yahoo.com

Niadi CERNICA has a Ph.D. from the University of Bucharest and is an assistant-lecturer at the Department of Philosophy of The Ștefan cel Mare University. She is the author, among other books, of *Imaginarul. Presupoziții ontologice* [*The Imaginary. Ontological Presuppositions*] (2005) and *Eseuri de istoria filosofiei și filosofia culturii* [*Essays on the History of Philosophy and the Philosophy of Culture*] (2006). Her research fields are the imaginary and the philosophy of culture and of art.
niadi.cernica@gmail.com

Anca Andreea CHETRARIU is a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, preparing a thesis on the theory and practice of translation in the work of Irina Mavrodin, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D..
chetrariu_anca30@yahoo.com

Emilia COLESCU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University, Suceava. She is preparing a thesis on the literary fairy tale as a genre of children's literature, under the supervision of Professor Albumița-Muguraș Constantinescu, Ph.D.
emiliacolescu@yahoo.com

Mihai-I. CRUDU has a degree in Philology at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where he is currently pursuing a Master course in The Practice and Theory of Translation (German); at the same time, he is teaching German and French at the *Filadelfia* School in the same town. He has published many articles, reviews, and papers in literary and scientific magazines, among which mention must be made of "Eveniment DOCT-US", "IQ-căderea în viitor" or "În căutarea sensului pierdut".
mihai_crd@yahoo.com

Adrene Freeda D'CRUZ is a Ph. D. scholar in the Department of Humanities and Social Sciences at the Indian Institute of Technology, Kanpur, India. Her area of interest is Postmodern American Fiction and she is currently completing her doctoral thesis on the *Modes of Excess in the Novels of Don DeLillo*. She draws on the theories of Jean Baudrillard and Georges Bataille to explain the various forms of excess.
adrenefreda04@gmail.com

Ioan FĂRMUȘ is a Ph.D. student at The University „Ștefan cel Mare” of Suceava. His research theme "Looking back, the reader. Hypostases of the reader in Romanian prose", coordinated by Professor Mircea A. Diaconu, is meant to offer a diachronic view of Romanian prose from a reader-response perspective, focusing upon writers such as Al. Odobescu, I.L. Caragiale, Camil Petrescu or Mircea Cărtărescu, writers whose works display a high degree of consciousness regarding the problem of reception and the image of a certain type of reader. In 2010 his article "Ipostaze ale lectorului în proza pașoptistă" ("Hypostases of the reader in the prose of 1848") was published in the volume *Hermeneutics and Ideology. Literary studies I*.
lunetistul_v2@yahoo.com

Elise VAN HAESEBROECK is Doctor in Theatral Studies and teaches at the University of Toulouse.
elisevh@hotmail.com

Raluca HERGHELIU teaches German literature at the Department of Germanic Languages at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She obtained her Ph.D. degree from École Pratique des Hautes Études, Paris, with a thesis in comparative literature on temporality in Proust and Thomas Mann. She has received numerous scholarships for academic studies and research in Germany and France and she has authored more than twenty journal and conference articles in the area of literary criticism, as well as a monograph entitled “Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion”, Demiurg Publishing House, Iași, 2008. She is a member of four international professional organizations.
hraluca@gmail.com

Otilia IGNĂTESCU holds a B.A. in philology and a master’s degree in translation theory and practice, and is currently a Ph.D. student in the field of dystopian fiction at The Ștefan cel Mare University Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. Her rich teaching experience ranges from primary school teaching to university courses. Currently she is a lecturer at the Faculty of Educational Sciences of the University of Suceava and she is in charge of courses such as *Romanian literature and children’s literature*, *Romanian language* and *Didactics of education language activities*. She has participated in congresses and conferences with papers focusing on topics such as literary translation, didactics of language and literature, children’s literature and dystopian literature.
otiliai@usv.ro

Anca MĂGUREAN is a doctoral student at the Ștefan cel Mare University of Suceava. Her Ph.D. thesis is in Francophone Studies, *Une triple vision de la mort chez Anne Hébert*, and her supervisor is Professor Elena-Brândușa Steiciuc, Ph.D.
anca.magurean@gmail.com

Barbara MÉTAIS-CHASTANIER divides her time between research and writing, which complement each other. Holder of the “aggregation” in French Literature, she is now writing a Ph.D. in Performance Studies while leading an online journal called *Agôn* (<http://agon.ens-lsh.fr>), dealing with performing arts. She is a member of the *Agôn Jr’s laboratory*, devoted to dramaturgy. She also teaches the history of theatre at the ENS in Lyon and has been conducting a writing workshop since 2008. She has written several plays and is currently working on *Pillage*, a polyphonic text about the responsibilities involved by the ecological crisis.
barbara.metais.chastanier@gmail.com

Dolores Juan MORENO graduated from UIB in Spanish Philology with honors. While she was working as a teacher assistant at the College of the Holy Cross (Massachusetts, U.S.A.), she enrolled in a Ph.D. program on Literature History and Comparative Literature. Currently, she works as a professor at the UIB, where she teaches several courses at the Modern Languages Department. She is also writing her dissertation on the Spanish poet Aurora Luque. Her research interests (which include contemporary Spanish poetry written by women and

Interdisciplinary arts and literature) have led her to participate in both national and international conferences, as well as to collaborate with several specialized publications.
dolores.juan@uib.es

Mariana PASINCOVSKI is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature); supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her thesis is on Paul Goma.
mariana_amalia12@yahoo.com

Anne PELLOIS is Maître de Conférence (senior lecturer) in performance studies at the Ecole Normale Supérieure (ENS) in Lyon. In her Ph.D., entitled “Symbolist Utopias: Theatrical Fictions around Man and City” she explored French theatre at the end of the 19th century, aiming to prove that the utopian principle helps understand how symbolist artists relate to and prove ideologically critical of their epoch (1890-1900). She is now working on the art of playing and actors’ figures in the 19th century in France and is beginning a research project on the question of “teaching arts”. She teaches history of performing and staging, dramaturgy, and leads two workshops: one on staging and one on the practice of theatre in a foreign language, for foreign students, trying to find a new method.
anne.pellois@ens-lyon.fr

Annemarie-Adriana PENTELEICIUC is currently teaching French at the Dragoș Vodă National College, Câmpulung Moldovenesc. She is also a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, preparing a thesis entitled *La traduction et l'adaptation de l'œuvre d'Alphonse Daudet*, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D.
adrianne_penteleiciuc@yahoo.com

Daniela PETROȘEL is lecturer at the Faculty of Letters and Communication Sciences of the Suceava University. She lectures on The History of Romanian Literature (the classical period), Europeanism and Ethnocentrism, The Theory and Practice of Reading, etc. She is a contributor to literary journals such as *Convorbiri literare*, *Luceafărul*, *Contemporanul*, etc. In 2006, she completed her doctoral thesis, which was published as *Retorica parodiei* (The Idee Europeană Publishing House, 2006).
daniela.petrosel@gmail.com

T. RAVICHANDRAN is an Associate Professor of English in the Department of Humanities and Social Sciences at the Indian Institute of Technology, Kanpur, India. He is the author of *Postmodern Identity* (RBSA Publishers, India, 2007). His current areas of interest include: cultural studies, cyberpunk, and postcolonial literature.
travichandran4@yahoo.com

Carmina STOIAN is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature); supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her thesis is on Octavian Paler. She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.
carminastoian@yahoo.com

Carmen STOIANOV, Ph.D., is Professor of musicology at the Faculty of Music of the Spiru Haret University, member of the Romanian Composers and Musicologists' Association, of the Romanian Association of Women in Art, and of the International Society for Contemporary Music. She has been preoccupied with the revaluation of Romanian musical creation of the 19th and 20th centuries, as well as with interdisciplinary connections between the study of music and sociology, paleography and intertextual analysis, and with the correspondences between music and literature, mathematics or philosophy. She has published numerous books and articles both at home and abroad, has presided and sat on juries for national and international interpretation competitions, and has produced radio and television broadcasts. She is the recipient of national and international awards in musicology and in art theory and criticism, President of the Association for European Cultural Integration and Editor-in-Chief of *REVART*, a journal of art theory and criticism indexed in international databases like EBSCO and CEEOL.

carmen_stoianov@yahoo.com

Anna SUWALSKA-KOLECKA is Senior Lecturer at The State School of Higher Professional Education in Plock, Poland. She graduated at the Institute of English at Gdańsk University, where she completed her Ph.D. on the function of time and space in the plays of Tom Stoppard. She has research interests in modern British drama and literary theory, especially in the structure and presentation of time and space. Her more recent publications in the field of modern drama include: "A Knot too Tight to Undo – the Shape of Time and Space Continuum in *The Real Inspector Hound* by Tom Stoppard," in *Texts of Literature. Texts of Culture*. Eds. L. Gruszevska Blaim, A. Blaim. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005; "The Closed Structure of Space in Tom Stoppard's *Arcadia*," *Studies in English Drama and Poetry*. vol. 1 Ed. J. Kazik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007; "Dots, Bricks and Beetles – The City Rendered in Sounds: A Study of Tom Stoppard's *Albert's Bridge*," in *Images of the City*. eds. A. Rasmus, M. Cieślak. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

anna.kolecka@petronet.pl

Codruț ȘERBAN is a lecturer at the University of Suceava and he holds a Ph.D. in American literature (*Counting Winters: Dimensions of Time in Native American Traditional Writings*). His research interests centre on American literary and cultural studies, with special emphasis on Colonial America, Native American studies, and the American West.

codrut_serban@yahoo.com

Alina TARĂU is a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, preparing a thesis on the re-translation of the work of Balzac, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D..

alinatarau_bz@yahoo.com

Georgeta ȚAN is a Ph.D. student at the Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature); supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her thesis is on Norman Manea.

getuta82@yahoo.com