

**Université Libre Internationale de Moldova
Universitatea Liberă Internațională din Moldova**

**Institut de Recherches philologiques et interculturelles
Institutul de Cercetări filologice și interculturale**

**LA FRANCOPLYPHONIE
COMME VECTEUR DE LA COMMUNICATION**

—

**FRANCOPOLIFONIA
CA VECTOR AL COMUNICĂRII**

Colloque international / Colocviu internațional
Chișinău, ULIM, 24 martie 2006 / 24 mars 2006

L'organisation du colloque et la publication de ces actes ont été rendues possibles grâce au soutien financier de l'Université Libre Internationale de Moldova (ULIM), de l'Alliance française de Moldavie, du Service culturel de l'Ambassade de France en Moldavie et du Bureau Europe centrale et orientale de l'Agence universitaire de la Francophonie

Organizarea colocviului și publicarea actelor au fost posibile grație suportului financiar al Universității Libere Internaționale din Moldova (ULIM), Alianței Franceze din Republica Moldova, Serviciului cultural al Ambasadei Franței în Republica Moldova și Biroului Europa centrală și orientală al Agenției universitare a Francofoniei

CZU 811.133.1'272:316.77(082)=135.1=161.1

L11

Approuvé par le Conseil scientifique de l'Institut de Recherches philologiques et interculturelles (procès-verbal nr. 1 du 2 mars 2006) / Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Institutului de Cercetări filologice și interculturele (proces-verbal nr. 1, 2 martie 2006)

Directeur de l'édition/Director de ediție : **Ana GUȚU, dr., prof.univ.**

Coordonneurs scientifiques/Coordonatori științifici: **Elena PRUS, dr.hab. prof.univ.**
Pierre MOREL, dr. conf.univ.

Collège de rédaction/Colegiul de redacție:

Paul Miclău, dr. prof.univ., Universitatea din București, România
Sanda-Maria Ardeleanu, dr. prof.univ., Universitatea din Suceava, România
Ion Manoli, dr.hab. prof.univ., Universitatea „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova
Anna Bondarenco, dr.hab. prof.univ., USM, Chișinău, Republica Moldova
Victor Moraru, dr.hab. prof.univ., ULIM, Republica Moldova
Rita Kleiman, dr.hab. prof.univ., Academia de Științe din Moldova
Anatol Gavrilov, dr. conf.univ., Academia de Științe din Moldova

Rédaction technique/Redacție tehnică:

Angela Savin, dr. conf., ULIM
Liliana Ganga, secretar științific, ULIM
Andrei Murahovschi, drd., AȘM
Tamara Untu, lector, ULIM
Carolina Dodu-Savca, drd., AȘM

Procesare computerizată:

Roman Mardare

ISBN 978-9975-934-97-8

©ULIM, 2006

© Institutul de Cercetări filologice
și interculturele, 2006

TABLE DES MATIERES/CUPRINS

Message du Recteur	7
Message de l'Université « Alecu Russo » de Bălți	8
Avant-propos	9

La Francophonie hier, aujourd'hui, demain

Sanda-Maria ARDELEANU, <i>Le discours francophone – un discours polyphonique</i>	12
Anna BONDARENCO, <i>La francophonie et l'uniformisation, dans le contexte de la République de Moldova</i>	17
Angela DEMIAN, <i>La francophonie comme vecteur de la diversité culturelle en R. de Moldova ? Quelle place pour le français, au regard de la situation acquise du russe et de la pression provenant de l'anglais ?</i>	25
Viorel & Emilia GULICIUC, <i>L'universalité non générique et les langues – une perspective francophone</i>	33
Ion GUȚU, <i>Aspects historiques de la francophonie moldave</i>	36
Philippe LOUBIERE, <i>Francophonie : la chance d'une universalité d'aujourd'hui</i>	41
Paul MICLĂU, <i>Le prologue de la participation roumaine à la francophonie universitaire. Le Comité Provisoire, Klingenthal, 1978</i>	47
Gheorghe MOLDOVANU, <i>Politicile lingvistice ale Franței în interiorul Hexagonului, în Europa, în Comunitatea Statelor Francofone și în restul lumii</i>	54
Pierre MOREL, <i>Norme et Identité</i>	62
Silvia MORARU, Victor MORARU, <i>Limba franceză în contextul confruntărilor lingvistice</i>	68
Elena PRUS, <i>La francophonie et l'empreinte française</i>	72
Emmanuel SAMSON, <i>De l'origine de l'influence française en Roumanie au XIXème siècle</i>	79

Confluences monde roumain – monde français

Simona ANTOFI, <i>Poemul romantic între modelul francez al speciei și recuperările eminesciene</i>	84
Maria BÎRNAZ, <i>Impactul lui Emile Zola asupra scriitorilor români</i>	90
Alina CRIHANA, <i>De la scriitura aventurii la aventura scriiturii: modelul Noului Roman Francez în proza generației '60</i>	94
Lilia DON, <i>Motivul dostoevskian “Crima și pedeapsă” la Jean-Paul Sartre și Liviu Rebreanu</i> 103	
Victoria FEDORENCO, <i>“La Machine Tchekov”: un spectacol moldo-francez al regizorului Petru Vutcărău după piesa lui Matei Vișniec</i>	106
Anatol GAVRILOV, <i>Pastelurile lui Alecsandri și poetica parnasiană</i>	109
Mircea GHIȚULESCU, <i>Interferențe româno franceze: Matei Vișniec</i>	114
Nicoleta IFRIM, <i>Poetica oniricului la Eminescu și Nerval</i>	120
Liliana MACOVETȚHI, <i>Aspecte ale discursului artistic în operele “Conul Leonida față cu reacțiunea” de Ion Luca Caragiale și “Cântăreața cheală” de Eugen Ionescu</i>	127
Sergiu PAVLICENCU, <i>Recomandări pentru studierea receptării literaturii franceze în Republica Moldova</i>	130

Angelina ROȘCA, <i>Experiențele postmoderniste în polifonia teatrală franco-română</i>	134
Maria ȘLEAHIȚCHI, <i>Noi aspecte ale confluențelor româno-franceze</i>	142
Aliona VICOL, <i>Fănuș Neagu și fuga de formalism (literatura română și literatura franceză: de la disocieri la asocieri)</i>	145

Univers littéraires de France et d'ailleurs

Vasile CUCERESCU, <i>James Joyce: dimensiunea franceză în formarea dialogismului cultural</i>	150
Josefina CUȘNIR, «Томма-Самозванец» Жана Кокто и мотив цельности в европейской литературе	157
Carolina DODU-SAVCA, <i>Eseu: patentul francez al literaturii în potenția</i>	162
Irina DVORNINA, <i>К проблеме общечеловеческого в литературе XX века (А.Камю, «Посторонний» и С. Беккет, «В ожидании Годо»)</i>	170
Roxana-Ema GULICIUC, <i>Les clichés dans le roman de Vintila Horia “Dieu est né en exil”</i>	173
Ana GUȚU, <i>Elena Prus – la Parisienne de la francophonie roumaine</i>	181
Rita KLEIMAN, <i>Французский код в резонансном пространстве русской культуры XVIII-XX вв.</i>	185
Ion MANOLI, <i>Interpretarea textului între alegoria cuvintelor și adevărul lor</i>	193
Doinița MILEA, <i>Memoria literaturii: aderență și regăsire în canonul literar și cultural francez</i> ...	197
Andrei MURAHOVSKI, <i>Tânărul intelectual în tradiția romanului francez modern</i>	204
Irina ȘHOVA, <i>Европейская утопическая традиция: французские истоки и эволюция</i>	208
Monica TILEA, <i>Se mouvoir et s'é-mouvoir dans “Ecuador” d’Henri Michaux</i>	215
Gabriela TOPOR, <i>Типологические схождения: А.С.Пушкин и Оноре де Бальзак</i>	224

Deux langues sœurs

Andrei BARNA, <i>Traduction et expérience, ou pour un enseignement des civilisations</i>	230
Tamara CEBAN, <i>Eléments orientaux dans l’écriture de Panait Istrati</i>	235
Angela COSCIUG, <i>Considerații asupra limbii în general și a limbii franceze în particular din perspectiva culturală și interculturală</i>	240
Nina CUCIUC, <i>Derivarea lexicală: confluente lingvistice franco-române</i>	245
Elena DRAGAN, <i>Les effets des signes socioculturels dans la traduction du français en roumain</i>	252
Tamara GOGU, <i>Proiecția concepției saussuriene în filologia contemporană</i>	258
Ana GUȚU, <i>Diacronia structurală a sistemului terminologic: domeniul referențial al telecomunicațiilor (1790-1881)</i>	264
Gabriel MARDARE, <i>Fruit ou légume ? Interrogation de l’image de la femme dans les argots de France et de Roumanie</i>	274
Ina PAPCOVA, <i>Actualisation des unités phraséologiques dans le texte littéraire et les spécificités de leur traduction</i>	281
Angela SOLCAN, <i>Conotațiile greșelilor generate de interferența lingvistică în situația comunicativ-problematizată</i>	286

Culture et société

Lucreția BÎRLADEANU, <i>Moldova văzută din Franța</i>	291
Alexandru BOHANȚOV, <i>Dimensiunea teatrală a comunicării politice televizuale în politică</i>	300
Valentina ENACHI, <i>Note despre influența franceză asupra culturii române</i>	304
Valeria-Alina GULICIUC, <i>Les Roms. Convergence ou divergence franco-roumaine ?</i>	307
Vasile MALANEȚCHI, <i>Admirator fervent al frumuseții clasice</i>	311
Gina PUICĂ, <i>Théodore Cazaban : francophonie, roumanité, exil</i>	315
Elena-Brândușa STEICIUC, <i>Malika Mokeddem, une conscience créatrice à mi-chemin entre la culture arabe et la langue française</i>	324
Larisa TUREA, <i>Festivalul internațional Cannes-2005. Triumful filmului francofon</i>	329
Irina ȚVIC, <i>Национальная самобытность как основа культурологической универсальности</i>	333

LA FRANCOPLYPHONIE – DEFI DU III-E MILLENAIRE

La philosophie de la diversité culturelle n'est pas un mythe, elle est largement présente dans la phénoménologie francophone qui plaide pour la paix, la démocratie et le multilinguisme, une polyphonie riche et débordante traversant vertigineusement le monde du Canada au Vietnam via l'Europe et l'Afrique. L'Université Libre Internationale de Moldova est très fière d'appartenir à la communauté francophone par le vecteur de ses aspirations qui vont au-delà des frontières naturelles, tout en ayant un sérieux impact sociétal.

La francophonie universitaire réunit spirituellement les gens qui, à part leur langue maternelle, communiquent en français à travers les frontières afin de faire jaillir les vérités scientifiques au bénéfice de la jeune génération. Cette communication se cristallise en traditions dignes d'être multipliées à profusion.

Le colloque organisé par l'Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles (IRPI) de l'ULIM, ayant comme thème «**La francopolyphonie comme vecteur de la communication**», annonce l'inauguration d'une nouvelle dimension de la transcendance universitaire francophone par le biais des recherches philologiques.

La force de la parole, les kaléidoscopes des patrimoines littéraires et linguistiques francophones sont fortement consolidés par l'appartenance, d'un côté, aux spécificités culturelles nationales, et, d'un autre côté, à l'universalité pérenne de la civilisation française, de la langue française que nous avons tous en partage inamovible. Quelle joie plus grande que cette appartenance qui nous unit et qui nous rend plus forts, plus sereins et plus généreux ?

Je souhaite au colloque un bon début, car c'est la moitié de l'œuvre.

Soyez bienvenus, chers collègues francophones, à l'Université Libre Internationale de Moldova, où, j'en suis sûr, vous débattrez paisiblement des sujets scientifiques à la lumière des valeurs les plus sacrées de la francophonie. A l'aube du III-e millénaire, la francopolyphonie annonce sa marche victorieuse et nous saluons cette unité par son immense et enrichissante diversité !

Andrei GALBEN
Recteur de l'ULIM
Académicien

Domnului Rector al Universității Libere Internaționale din Moldova,
Academicianului Andrei Galben

Doamnei Prim-Vicerector
dr. prof. univ. Ana Guțu

Doamnei Director al Institutului Cercetări Filologice și Interculturale,
dr. hab., prof. univ. Elena Prus

Sunt sigur că veți primi telegrame-felicități cu prilejul inaugurării Institutului de Cercetări filologice și interculturale (ICFI) din toate colțurile lumii. Vă rugăm să acceptați și felicitarea noastră plecată dintr-un colțișor de țară numit Bălți.

A izbuti azi să deschizi un Institut de Cercetări Filologice în Republica Moldova înseamnă a răsturna toate dogmele și bancurile citate despre noi, moldovenii, în lume; asta mai înseamnă că azi-mâine vor apărea noi cercetări despre Cuvânt și curajul prin Cuvânt.

Sunt nespuse de fericit că vestitul dialog între Confucius și elevii săi prinde rădăcini și în solul moldav. Ca să fiu mai explicit, voi reproduce telegrafic dialogul:

– Dacă ați fi impus să reorganizezi, să refaci Țara, de unde ați începe-o? a fost întrebat odată Confucius de către elevii săi.

– Eu aș începe cu schimbarea atitudinii noastre față de Limbă și Cuvânt, a răspuns maestrul.

Elevii lui au rămas nedumeriți:

– Dar răspunsul Dumneavoastră nu se leagă deloc cu întrebarea noastră! Ce comun are limba cu reorganizarea și reformarea Țării?

– Când limba nu este exactă, atunci și enunțurile exprimă nu ceea ce ele presupun. Când enunțul exprimă nu ceea ce el presupune, acest fapt ne impune să săvârșim acte necorespunzătoare. Iar când actele noastre nu sunt corespunzătoare, atunci Morala și Arta nu mai pot conviețui. Iar fără Morală și fără Artă nimeni nu mai știe ce să facă. Iată de ce Limba trebuie să fie exactă [...].

Institutul Dumneavoastră va consolida Moldova ca partener în dialogul lingvistico-cultural cu Europa și cu lumea. Centre lingvistice cunoscute de la București și Moscova, de la Iași și Kiev... Azi mai avem un Centru – cel de la ULIM. Este tocmai ceea ce ne trebuie... un vers din Baudelaire vine în ajutor ca să încheiem acest mesaj:

Remember! Esto memor! Urechea mai aproape!

(Gâtleju-mi orice limbă o poate cuvânta).

E-un minereu minutul și stă în fața ta:

Ia seama, nici o boabă de aur să nu-ți scape.

(Charles Baudelaire, *Orlogiul* trad. C. D. Zeletin)

Într-un ceas bun, cu credință în suflet!

Cu multă dragoste pentru tot ce faceți și intenționați să realizați în numele Filologiei Moderne.

dr. hab., prof. univ. Ion Manoli,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, or. Bălți, Republica Moldova

AVANT-PROPOS

En prônant une conception ouverte de la Francophonie et en proposant dès 1982 le terme de *francopolyphonie*, Stelio Farandjis, Secrétaire général de ce qui était alors le Haut Comité de la Langue Française, faisait plus que nous offrir une formulation heureuse. Il rappelait une histoire et esquissait un avenir. L'histoire est celle d'une langue dont la dynamique propre, d'une part, les politiques des pays où elle est langue maternelle, officielle, d'usage, de prestige etc., d'autre part, ont fait l'une des grandes langues internationales de notre époque. L'avenir est celui d'une communauté qui souhaite mettre à profit ce legs pour contribuer à un développement plus équilibré, plus harmonieux, et plus respectueux des identités de chacun, orienté vers la défense et la promotion des diversités culturelles et linguistiques.

À vrai dire, la diversité n'est pas chose nouvelle pour l'habitant de l'Europe de l'Est, celui que Joanna Nowicki propose d'appeler « L'homme des confins »¹. Les confins ne désignent pas ici une région éloignée mais un pays de frontières ; l'homme des confins est « la figure emblématique d'[une] nouvelle manière de vivre son appartenance à la culture humaine », il est l'homme des rencontres, l'homme des passages, l'homme des partages, dans un monde « du donner et du recevoir », pour reprendre, en écho, l'émouvante formule employée par Léopold Sédar Senghor à propos du Sénégal.

Cet homme des confins n'a-t-il pas beaucoup à apprendre à la francophonie d'aujourd'hui ? Car celle-ci ne peut plus être synonyme d'adoption pure et simple d'une langue et d'une culture admirées. C'est là le premier enseignement que nous apportent les interventions présentées dans le cadre de ce colloque consacré à *La francopolyphonie comme vecteur de la communication*. À la recherche d'une nouvelle universalité, la francophonie se met désormais au service des individus et des communautés, elle est référence linguistique, mais également identitaire et imaginaire, elle élabore des politiques, mais elle secoue aussi le joug d'une norme trop centralisée ; dans un contexte de confrontation linguistique permanente, elle défend sans complexe une diversité qui enrichit chacun de nous.

Elle le fait d'autant plus facilement en Moldavie, en Roumanie, en Europe de l'Est en général, que, si la pluralité est dans ces régions en terre d'élection, la langue française y est également un peu chez elle. Plusieurs communications présentées par des personnalités qui ont incarné et incarnent avec honneur la francophonie régionale nous le rappellent. Au demeurant, le couple franco-roumain n'a rien d'un couple clandestin, voilà des siècles qu'il mène une idylle ouverte et que le monde entier le cite en exemple de relation exceptionnelle. Merci à tous ceux qui nous en ont retracé quelques étapes, dans les regards croisés des peuples, dans les réussites d'une littérature entreprenante qui n'a jamais craint de s'inspirer, en respectant son propre génie, des créations prestigieuses de la grande sœur latine, dans les exemples troublants de ceux qui - à quel prix ? - ont choisi pour vivre le pays de l'autre, pour s'exprimer la langue de l'autre.

C'est d'ailleurs une chose qui n'a rien de facile, malgré la communauté d'origine. Apprenant ou traducteur, que l'on parle argot ou que l'on préfère la haute littérature, que l'on s'intéresse aux noms propres, à un domaine de spécialité comme les télécommunications ou à la manière dont la vision du monde vient habiller le discours, mieux vaut connaître son sujet et avoir réfléchi aux problèmes de la structuration des langues et de la traduction. C'est là en soi un excellent exercice d'interculturalité qui nous permet de mieux connaître les autres, c'est-à-dire de mieux nous connaître.

Au total ce sont tous les domaines de l'analyse et de la réflexion critiques, sociologique, éthique, des communications, qui ont à gagner à la dimension interculturelle et qui sont abordés ici.

La francophonie du troisième millénaire se veut ouverte et plurielle. L'Europe de l'Est est non seulement une de ses terres d'élection mais également une de ses terres de mission. Les universités y ont une longue tradition de partenariat avec les universités françaises et francophones. Une fois de plus, elles prouvent par cette manifestation leur capacité de réflexion et de production dans un domaine où leur apport peut être considérable.

L'Université Libre Internationale de Moldova a fait de l'ouverture sur le monde, sur les langues et les cultures du monde, l'un des axes de sa politique et c'est pour marquer un nouveau pas dans cette direction qu'elle a créé le Centre de Recherches philologiques et interculturelles dont ce colloque - belle représentation en vérité d'une francopolyphonie qui unit une exceptionnelle diversité de thèmes, de langues, d'institutions et de personnes - est la première réalisation. Que tous ceux qui ont contribué au succès de cette manifestation, participants, responsables à tous les niveaux, doctorants, organismes qui ont soutenu l'édition des actes, personnel d'assistance, en soient remerciés.

Le Comité d'organisation du colloque

¹ Nowicki, Joanna. « L'homme des confins. Pour une anthropologie interculturelle. » *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*. Actes du XIIe Congrès national des sciences de l'information et de la communication UNESCO (Paris), du 10 au 13 janvier 2001. Paris : Société française des sciences de l'information et de la communication (SFSIC), 2001. 95-103.

LA FRANCOPHONIE HIER, AUJOURD'HUI, DEMAIN

LE DISCOURS FRANCOPHONE – UN DISCOURS POLYPHONIQUE

Sanda-Maria ARDELEANU

Université «Ștefan cel Mare» de Suceava

sanda_ard@yahoo.com

I. Pour introduire

En mars 2005, durant trois jours, à České Budějovice, au sein de la grande salle des débats du Conseil régional de Bohême du Sud, se sont réunis, à l'occasion de la célébration internationale de la Journée de la Francophonie, une trentaine de francophones européens: chercheurs, diplomates, enseignants, chefs d'établissement, Français, Tchèques, Slovaques, Hongrois, Polonais, Roumains, Belges. Outre l'opportunité de la date, deux thématiques immenses se sont rassemblées : la francophonie et la diversité linguistique. Deux thématiques qui représentent, en fait, deux réalités dans une confrontation sincère et permanente : l'identité de la francophonie ne peut et ne doit se fonder que sur sa diversité. «L'identité de la francophonie, francophonie des peuples, francophonie culturelle, linguistique, littéraire trouve sa force et sa grandeur dans la prise en compte réelle et lucide de sa propre et vivante diversité», disait Jérôme Wannepain en sa qualité de Directeur de l'Alliance française de Bohême du Sud.

A cette occasion, mon intervention intitulée «Le rôle du français dans le renforcement du plurilinguisme européen» se voulait un message francophone venu d'un espace francophone trop souvent assimilé à la culture et à l'identité slaves : le grand espace de la roumanité qui englobe la Roumanie et la Bessarabie, contrées reliées par de multiples liens dont l'un serait, sans doute, leur francophonie.

«Rêve et réalité pour le rôle d'une langue dans la découverte, le maintien et le renforcement des autres langues. J'aimerais [...] laisser la parole au rêve après avoir donné la parole à la réalité. Mon discours polyphonique se restreint à une seule voix qui croit aux paradoxes, vivant dans un espace des paradoxes. Non seulement l'importance des langues ne se mesure pas au nombre de leurs locuteurs, mais encore nul ne peut prédire les grands équilibres linguistiques de demain. Nos meilleurs souhaits à cette langue unique dans sa diversité de fonctionnement. Et nos espoirs qu'elle nous réunisse chaque année autour d'Elle».

Et voilà qu'en 2006, à Chisinau, dans le nouveau cadre européen qui ouvre ses portes à l'avenir, l'Institut de Recherches philologiques et interculturelles, elle nous réunit encore, cette grande langue, pour nous permettre de nous revoir, nous reconnaître, nous redécouvrir et nous encourager à continuer le chemin de l'histoire de notre propre langue. Qui plus est, la thématique proposée nous incite tous à prendre la parole pour construire un discours francophone sous la baguette magique des organisateurs.

Parler, pour nous, signifie agir, c'est-à-dire, dans la situation précise de notre colloque, fêter une langue qui a su nous réunir pour devenir Autres, car notre participation envisage aussi une reconnaissance particulière de ce que nous sommes en train de reconstruire, de reformuler et de recréer, à savoir: notre Francophonie dans le nouveau contexte géopolitique qui s'est installé avec le troisième millénaire.

L'histoire n'est certainement pas «le récit des choses advenues» ; celui-ci exigerait un temps au moins égal à leur déroulement. Notre Francophonie a déjà une histoire passée,

mais elle a surtout l'histoire du présent et de l'avenir. Le fait que nous soyons là aujourd'hui nous rassure au moins sur l'un des aspects de notre histoire immédiate : au-delà des idéologies, des modes, des propagandes et des erreurs, l'histoire tout comme l'information repose sur la détermination des faits. Et parmi ceux-ci, dans l'immensité du flux temporel, c'est le rôle qu'il joue dans l'évolution de l'humanité qui peut imposer un fait parmi les autres. La Francophonie, c'est le fait, un grand fait de notre histoire.

II. Comment légitimer un discours francophone ?

«Tout acte de parole et, plus généralement, toute action est une conjoncture, une rencontre de séries causales indépendantes» [Bourdieu, p.14].

Pour la construction du discours francophone ce qui compte, d'abord, c'est l'habitus linguistique de l'espace socio-culturel où il se produit, associé à l'intérêt que le locuteur a de parler et dire expressivement des choses déterminées, ainsi que d'utiliser cette compétence dans une situation déterminée ; ensuite, il s'agit des contraintes qui viennent des structures du marché linguistique, qui s'imposent comme un système de sanctions et de censures spécifiques.

La grammaire du discours francophone ne définit que très partiellement le sens, et c'est dans sa relation avec le marché que s'opère la détermination complète de la signification du discours francophone. Les déterminations culturelles, sociales, politiques, économiques, contribuent d'une manière décisive à la définition pratique du sens du discours francophone.

«Au principe du sens objectif qui s'engendre dans la circulation linguistique, il y a d'abord la valeur distinctive qui résulte de la mise en relation que les locuteurs opèrent, consciemment ou inconsciemment, entre le produit linguistique offert par un locuteur socialement caractérisé et les produits simultanément proposés dans un espace social déterminé. Il y a aussi le fait que le produit linguistique ne se réalise complètement comme message que s'il est traité comme tel, c'est-à-dire déchiffré, et que les schèmes d'interprétation que les récepteurs mettent en œuvre dans leur appropriation créatrice du produit proposé peuvent être plus ou moins éloignés de ceux qui ont orienté la production» [Bourdieu, p.15].

Dans le sens de cette perspective de description des effets de sens, il s'avère presque inutile de formuler explicitement une assertion telle que : Le discours francophone jouit de précieuses valeurs symboliques, qui viennent enrichir son sens initial, grâce à la diversité des locuteurs et des contextes de sa production.

«Tout locuteur parle sa propre langue», dit un fameux principe de la théorie de l'Imaginaire Linguistique. Appliqué aux conditions de production du discours francophone, cela veut dire que c'est grâce à l'élaboration particulière, à l'écart individuel par rapport à la norme linguistique, que se forment les propriétés distinctives du discours francophone. Le discours francophone est un être perçu qui n'existe qu'en relation avec des sujets percevants, dotés de ces dispositions diacritiques qui permettent de faire des distinctions entre des manières de dire différentes, des arts de parler distinctifs.

Ce qui circule sur le marché linguistique, ce n'est pas la Langue, mais des discours spécifiques, marqués, d'une part, par le locuteur qui se fait un idiolecte avec la langue commune, et, d'autre part, par le récepteur qui contribue, à son tour, à la production du message qu'il perçoit et apprécie selon son expérience singulière et collective.

Pour le discours francophone il y a, par conséquent, une dénotation, «la part stable et commune à tous les locuteurs» [Mounin, pp. 21-26], et de multiples connotations qui renvoient à la singularité des expériences individuelles.

C'est ce qui justifie l'emploi du syntagme nominal formé du nom FRANCOPHONIE et d'un adjectif possessif auquel on associe souvent un adjectif qualificatif ou un syntagme pronominal de renforcement du type : à nous, à vous, etc.

Notre francophonie, celle des Roumains, produit des discours francophones individualisés parce que différents des autres discours francophones par les expériences des locuteurs, la qualité de leur français et le contexte de leur production langagière.

«La Francophonie est une réalité encore mal connue en République Tchèque», disait Franck Hivert, Attaché de coopération pour le français auprès de l'Ambassade de France à Prague, dans le cadre des débats du Colloque évoqué par nous au début de cette intervention, avec un série d'arguments d'ordre historique, géographique et linguistique.

«Les étudiants, les élèves, les enseignants de français n'avaient pas besoin d'apprendre l'alphabet latin car ils le connaissaient par le français. [...] A cette étape de l'évolution des événements dans l'ex-république socialiste de Moldova, le français avait joué un rôle évident dans le retour du pays à l'écriture latine en inscrivant une page historique dans le passage de l'écriture cyrillique à celle latine du pays». C'est la voix de l'éminente Professeur Anna Bondarenco qui se faisait entendre à Dijon, en 2004, pour parler de notre francophonie, de la francophonie roumaine en Bessarabie.

«La Roumanie est, incontestablement, le deuxième pays francophone d'Europe en nombre de locuteurs, devant la Belgique et la Suisse. [...] Assurément, la francophonie et le caractère européen de ce pays écartelé depuis trop longtemps entre son amour de la langue roumaine et la langue russe que lui ont imposée les circonstances, sont à la base de l'émotion qui m'envahit toujours au contact des Bessarabiens». Le Parisien, roumanophile et roumanophile, journaliste et écrivain, Officier du Mérite culturel roumain, Jean-Yves Conrad, dans une conférence-prélude au 11ème Sommet de la Francophonie à Bucarest, n'hésite pas à affirmer encore que «la langue française est omniprésente en Roumanie tout comme les Roumains ont été et sont toujours omniprésents en France !»

Je n'ai choisi que ces quelques exemples de cœur pour illustrer ce qui nous paraît extrêmement intéressant dans le parcours du discours francophone à travers la langue : ce sont le locuteur et le contexte, ces deux vecteurs fondamentaux de la communication, qui assurent la légitimité de toute production de discours francophone. Ce sont ces deux éléments qui lui assurent l'efficacité, car le discours francophone est une parole créatrice, qui fait exister ce qu'elle énonce car, selon Kant, la langue, en raison de son infinie capacité génératrice, fonde son pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation collectivement reconnue de l'existence.

III. Le discours francophone en interaction

Dès 1952, Roman Jakobson signalait un paradoxe au niveau du fonctionnement du discours et de son analyse :

«Je pense que la réalité fondamentale à laquelle le linguiste a affaire, c'est l'interlocution – l'échange de messages entre émetteur et receveur, destinataire et destinataire, encodeur et décodeur. Or on constate actuellement une tendance à en revenir à un stade très, très ancien

[...] de notre discipline : je parle de la tendance à considérer le discours individuel comme la seule réalité. Cependant, je l'ai déjà dit, tout discours individuel suppose un échange» [Essais de linguistique générale, p32].

En d'autres mots, il s'agit d'une sorte de «dénégation de la vocation communicative du langage», notée par Catherine Kerbrat-Orecchioni [Le discours en interaction], remarquée par Moeschler qui affirmait que «le langage a principalement une fonction cognitive et accessoirement une fonction communicative».

Pour ce qui est de notre discours francophone en tant que discours polyphonique, je trouve qu'il se fonde même sur la notion d'interaction. Citons la célèbre définition donnée par E. Goffman du concept d'interaction:

«Par interaction (c'est-à-dire l'interaction en face à face) on entend à peu près l'influence réciproque que les participants exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres ; par une interaction, on entend l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres, le terme de rencontre pouvant aussi convenir [La mise en scène de la vie quotidienne]».

Cette définition que l'on peut trouver excessivement restrictive, s'enrichit de valeurs au moment où l'on élimine la contrainte «face à face». Dans le cas du discours francophone, on peut penser que son énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une «interactivité constitutive» [Maingueneau]. La polyphonie foncière du discours francophone suppose toujours «la présence d'une autre instance d'énonciation par rapport à laquelle il construit son propre discours [francophone]» [id., p. 40].

Un autre aspect de notre analyse du discours francophone vise sa co-construction : il est le résultat d'un travail de collaboration à l'intérieur duquel les participants coordonnent leurs activités pour produire en commun cet objet final qui est le discours francophone.

En tant que discours en interaction, il présente certaines particularités dans son fonctionnement parmi lesquelles on note :

a) La forte dépendance des énoncés par rapport à leur contexte d'actualisation (trait déjà signalé par nous plus haut).

b) La concomitance entre planification et émission du discours. L'élaboration du discours francophone se fait pas à pas, et éventuellement en revenant sur ses pas, ce qui laisse évidemment des traces dans le produit final. L'événement francophone génère la matière du discours francophone, qu'elle soit écrite ou orale.

c) La variation culturelle – source du fonctionnement des interactions dans le discours francophone des différentes cultures. A titre d'illustration, je vais citer certains intitulés des communications du Colloque de České Budějovice [Opera Romanica] : «La Francophonie en 2005, une réalité linguistique, institutionnelle, économique et culturelle», «Où en est la Slovaquie avec le français ?», «La Francophonie monégasque», «Le français, paladin de la glossodiversité», «Motivations culturelles et pragmatiques de l'emploi du français dans les dénominations commerciales en Pologne». On note que, d'une manière générale, il s'agit de comparer les normes et comportements francophones attestés dans deux sociétés ou plus (les situations et les phénomènes envisagés pouvant être très divers). Les différences observées sont supposées relever de facteurs linguistiques mais aussi culturels. Comme les normes francophones peuvent varier d'un espace à l'autre, on remarque des similitudes

comportementales entre locuteurs de langue différente mais partageant un fonds culturel commun (par exemple, latin).

De cette manière, le discours francophone permet de réunir les concepts de langue et culture tout en effectuant la comparaison à base de découpage des entités (grandes aires culturelles, nations). L'homogénéité de ces entités tient justement de la production d'un discours francophone, même si différent d'un espace à un autre.

IV. Pour conclure

Vous avez peut-être remarqué que j'ai plusieurs fois utilisé aujourd'hui le lexème «marché» pour parler du discours francophone et de sa polyphonie. C'est un mot qui reste en forte liaison avec un autre terme, déjà consacré et, hélas !, un peu trop utilisé en cas d'échec: «mondialisation». Il est clair qu'actuellement on ne peut plus étudier les langues sans en tenir compte car, finalement, les interventions sur les langues s'expliquent dans le contexte plus large de la «planétarisation» [cf. Mircea Eliade].

Je vais plus loin pour vous dire que la métaphore inventée par Louis-Jean Calvet, «le marché aux langues», me hante depuis quelque temps. Cette métaphore a des connotations très douces si l'on pense au marché aux fleurs, au marché aux oiseaux, au marché aux épices. Mais un marché reste un marché : il nous suggère la concurrence, la lutte pour survivre, l'argent.

«Sur ce marché, les langues, comme les monnaies, n'ont pas de parité fixe : elles peuvent se déprécier, être dévaluées ou, au contraire, gagner de la valeur» [Calvet, p. 10].

Même s'il est dur de le reconnaître, le discours francophone est lui aussi soumis à la loi du marché. Si l'on en est conscient, on l'adaptera en fonction de la concurrence. Sinon, on perdra le marché.

L'approche pragmatique que je vous ai proposée aujourd'hui dans l'analyse du discours francophone paraît s'imposer comme la seule variante efficace, car elle implique, parallèlement à une analyse concrète de la situation des langues, de nos langues, un inventaire des attentes, des revendications, des espérances, comme une liste des problèmes internes et externes que le discours francophone rencontre, afin de cerner les éventuelles concertations et actions communes des locuteurs.

Pour toute conclusion, je vous invite chaleureusement au marché aux langues tout comme au marché aux fleurs, pour les connaître, les soigner, les cultiver et les défendre.

Ouvrages cités

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard.

Mounin Georges. *La communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char?* Paris: Gallimard, 1969.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin, 2005.

Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Minuit, 1973.

Maingueneau, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Paris: Dunod, 1998.

Opera Romanica. 7. České Budějovice: Edition Universitatis Bohemiae Meridionalis, 2006.

Calvet, Louis-Jean. *Le Marché aux langues*. Paris: Plon, 2002.

LA FRANCOPHONIE ET L'UNIFORMISATION DANS LE CONTEXTE DE LA RÉPUBLIQUE DE MOLDOVA

Anna BONDARENCO

Université d'Etat de Moldova, Chişinău
annabondarenco@yahoo.fr

La Francopolyphonie suppose le dialogisme des langues et des cultures dans des milieux sociaux différents, créant une polyphonie différente de l'uniformisme sonore, comportemental et, finalement, culturel apporté par la mondialisation, c'est le problème du contact de la diversité et de l'unicité nationale, d'une part et de l'identité apportée par l'uniformisation et de la diversité des minorités nationales. Ces problèmes et bien d'autres ont une importance pour la place et le rôle qui reviennent au français comme langue de communication internationale et outil de communication au sein de l'UE, c'est pour cette raison que le sujet du colloque se présente comme actuel. La problématique de la Francopolyphonie devrait avoir pour fondement la loi philosophique de la binarité et de la coexistence de l'identité et des différences.

Cette communication a pour sujet le rapport entre la Francophonie et l'uniformisation, le problème de l'influence exercée en particulier par le dernier processus sur différents secteurs sociaux, se manifestant dans l'acceptation ou le rejet du mode de vie, de production, des valeurs que proposent ou imposent ces mouvements. Nous nous penchons aussi sur le rôle du français dans la préservation de l'identité nationale lors du régime communiste et sur l'état des lieux du français dans les dernières années de l'indépendance du pays.

L'examen de l'influence de la Francophonie sur différents aspects de la vie sociale de notre pays, d'une part, et de l'uniformisation venue avec la mondialisation, d'autre part, demande qu'on définisse si c'est le psychique, le psychologique, le spirituel de l'individu qui supportent et acceptent le plus vite possible l'influence et l'acceptation de ces deux modalités d'évolution sociale. Il faut constater qu'à part les aspects cités inhérents à l'individu c'est aussi dans le verbal, dans la langue choisie comme outil de communication hors situation d'énonciation nationale et dans le comportemental, exprimant les nouveaux modes de vie, les stéréotypes, les pratiques dont on fait usage, que la persistance et les caractéristiques des mouvements cités se font sentir.

Il est certain que la sélection réductive des principes de vie et des valeurs proposées par la Francophonie et l'uniformisation, faite en particulier par les jeunes, est déterminée, avant tout, par les conditions de vie dans lesquelles se sont trouvés les citoyens des pays de l'Ex-Union Soviétique. Dans nos conditions on remarque une autre tendance, celle du musulmanisme, de la conversion des jeunes filles à cette religion.

A notre avis, si paradoxal qu'il soit, c'est le rationnel qui accepte en premier lieu les principes de l'uniformisme. L'individu accepte et s'approprie des principes nouveaux de vie, de restructuration sociale, économique, en fonction des bénéfices, des ouvertures créées aux jeunes. Malheureusement, le critère des valeurs humaines est secondaire, celui matériel se présentant comme prioritaire, ce dernier répond aux préoccupations de la raison, aux besoins immédiats des jeunes. Le rationnel conditionne le caractère de l'état psychologique de l'individu, les deux facteurs, se complétant, entraînent la formation des

pratiques, des manifestations au quotidien de l'individu, inconnues jusqu'ici au corps et à l'entourage social. Le facteur matériel conditionne aussi le choix du spirituel, il s'agit en ce cas-ci des nouvelles diversifications du christianisme que pratiquent les adultes et les jeunes. Il s'ensuit que l'uniformisation agit par la voie du matériel, en s'emparant du rationnel, ensuite de l'émotionnel.

L'uniformisation, ayant proposé un seul modèle d'organisation du système économique du pays et, une fois installée dans ce secteur, pénètre, sans qu'on s'en aperçoive, dans les autres secteurs sociaux. Le domaine social qui s'avère être le plus touché par l'uniformisation c'est celui culturel, on a en vue les nouvelles valeurs et stéréotypes que se forment les individus, différents de ceux qui exprimaient leur identité.

Il suffit de regarder autour de nous pour nous apercevoir des effets de l'uniformisation : l'application d'un seul modèle de développement économique, l'identité du savoir-faire, de production des produits alimentaires, textiles, techniques, identité de leur présentation sur le marché etc. Un des exemples particulièrement parlant c'est celui de l'uniformisation des valeurs culturelles se manifestant dans l'identité de la musique écoutée par les jeunes, de la danse identique pratiquée dans différents coins du monde, même en Chine, identité du vestimentaire, des séries télévisées ayant leur influence néfaste sur la formation des jeunes, dans le caractère identitaire de structuration et d'organisation du système éducationnel par l'application du système de crédits. La standardisation de l'éducationnel sur l'exemple d'un seul modèle constitue un des exemples de l'uniformisation de l'aspect culturel prioritaire, elle est effectuée sans qu'on ait demandé l'opinion de ceux qui doivent la mettre en oeuvre et la pratiquer, étant uniquement imposée et pas analysée.

Les conditions imposées par l'uniformisation entraînent la valorisation d'autres pratiques, assez souvent destructives, la formation d'une autre grille de valeurs nuisant à la qualité de l'individu. Ce nouveau dans différents secteurs sociaux, surtout dans celui culturel, soutenu par des bénéfices d'ordre économique, a une fonction modificatrice évidente. Petit à petit se produit l'effacement inaperçu de l'individuel, l'effacement des différences de cultures, de traditions, coutumes, leur disparition etc.

L'uniformisation s'infiltré dans tout contexte social pas par la voie dictatoriale, mais par celle de la libéralisation des marchés, par la logique purement commerciale, par la concentration des industries culturelles et l'apparition des entreprises dominantes et des pays dominants, ce qui entraîne la suprématie d'un pays et l'infériorité de l'autre, des autres pays. Ce phénomène social s'est emparé même de notre pensée et de nos aspirations, c'est-à-dire de notre avenir, formant une vision rationnelle.

L'uniformisation nivèle les particularismes culturels en les marginalisant, ceci se fait sentir dans les manifestations au quotidien des jeunes. Il est naturel que le nivellement des différences comme processus économique et culturel touche en premier lieu le rationnel et le psychologique comme critères prioritaires de la modification du mode de vie et de production d'une communauté sociale. En uniformisant le mode de gestion et d'organisation de l'économie du pays, elle uniformise les comportements humains et les relations humaines, car la suprématie économique d'un pays détermine la primauté de la culture de ce pays y compris de la langue qui assure la communication dans des situations d'énonciation hors pays et même à l'intérieur du pays.

La priorité et l'hégémonie de l'anglais, dont se plaignent les Francophones et que

constatent les autorités francophones par rapport au recul du français dans le monde et surtout en Europe Centrale et Orientale et même en Afrique, a pour motivation le facteur économique, celui-ci étant décisif pour le choix de la langue de communication internationale et même au niveau européen.

L'outil principal de transmission et d'instauration des formes d'organisation, de gestion économique uniformisées et, par suite, de l'organisation de la vie sociale dans un pays, c'est la langue qui, véhiculant les principes de l'uniformisation, sert aussi de moyen d'excellence de transmission des modèles de culture et de mise en place des pratiques et des intentions de l'uniformisme. C'est par l'anglais que viennent les valeurs matérielles et les cultures, en effet une seule culture, les premières répondent aux besoins impérieux des jeunes, aux attentes des citoyens de nombre des pays se trouvant dans des conditions précaires dont on profite.

Par exemple, nos concitoyens trouvant un emploi dans une entreprise étrangère se soumettent et acceptent les règles du jeu imposées par l'identité nationale de cette entreprise. Ce qui y règne ce sont les modes de production exportés, d'interaction interpersonnelle et collective, il est certain que l'outil de communication est la langue de l'employeur. Si c'est une entreprise française, fait rarement rencontré dans notre pays, c'est une chance pour le Moldave puisque parler français ce n'est qu'un bénéfice pour les autochtones moldaves, l'usage du français va le faire réfléchir à sa manière de dire et à son dit dans sa langue nationale. Selon les données officielles dans notre pays il n'y a que quatre entreprises françaises.

La première puissance économique et politique au monde, faisant le beau et le mauvais temps partout et en tout, a défini et met en place d'une façon très dissimulée des stratégies à long terme dont la voie principale n'est pas uniquement celle économique, mais celle de l'utilisation du facteur humain, le face à face, critère aussi déterminant pour l'exportation des valeurs d'un pays et pour la mise en oeuvre des stratégies politiques. Le capitalisme, s'étant rué sur l'uniformisation instaurée par le régime communiste, une seule idéologie, un seul modèle de développement économique, une seule langue et culture, nous voilà devant une autre uniformisation, cette fois-ci venue pas par la voie dictatoriale, pas par l'extermination de certains peuples, des meilleurs esprits, l'uniformisation a un autre levier d'influence, celui matériel, elle ne nous impose pas une idéologie, elle le fait en s'emparant du rationnel et du psychologique de l'individu.

La mondialisation, à notre avis, porte atteinte tant à l'identité qu'à la diversité constituant la caractéristique du monde comme monde de la mutation et du morcellement.

Le nivellement effectué par l'uniformisation entraîne l'effacement des différences, elle se présente aux yeux de l'uniformisant, car elle a des yeux très vigilants, comme identité, pour la pensée pensante elle apparaît comme diversité inacceptable. Malheureusement, la plus grande partie de la population la conçoit comme facteur positif et acceptable car ce qu'on y voit ce sont les bénéfices qu'on en tire, ces derniers forment une vision limitée s'étalant sur le temps qu'on vit sans envisager l'avenir. Dans ce cadre d'idées on s'interroge:

– Peut-on envisager une postériorité construite uniquement sur une identité proposée par l'uniformisation ?

Dans ces conditions la Francophonie ne peut pas tenir tête à la poussée et à l'avancée

de l'uniformisation, la dernière mettant à l'avant-scène l'anglais, choisi particulièrement par les élèves et les parents de ceux-ci. Elle ne peut pas répondre aux attentes matérielles des jeunes car elle ne se fixe pas d'objectifs hégémoniques, elle vient avec des principes assurant la postériorité, l'évolution sociale de l'identité nationale et des différences. Il est certain que l'évolution sociale est concevable à condition qu'on prenne en compte la coexistence et l'interaction entre l'identité et les différences. Pour la Francophonie tout Autre a le droit à son Soi, puisqu'elle valorise les principes et les actions appuyant la diversité, l'Autre et tout ce qui exprime son identité, elle se bat à côté de l'Unesco pour la préservation des différences culturelles et par ceci elle contribue à sauvegarder l'humain dans l'humain et pas le détruire. Le plus grand bénéfice qu'apporte ce mouvement c'est celui de l'humanisation des sociétés et de la préservation de cette caractéristique dans les communautés sociales qui ont su la préserver. La Francophonie se préoccupe de notre lendemain et du lendemain de ceux qui viennent.

La Francophonie dans notre pays est officiellement installée dans le pays depuis 1997, année de l'adhésion de la République de Moldova à l'OIF. Jusqu'ici c'était l'Alliance Française qui avait ouvert ses portes aux francophones du pays, ensuite on a pu bénéficier des services culturels de l'Ambassade de France et de l'antenne du bureau régional de l'AUF de l'Europe Centrale et Orientale, opérateur de l'OIF.

Dans le contexte latin de notre pays le français comme outil principal de la Francophonie se trouve dans le rapport de complémentarité, d'inclusion, déterminé par les relations de parenté des deux langues. Le français a joué un rôle historique dans la préservation du roumain dans le pays lors du régime totalitaire, ceci s'exprime par le fait que l'enseignement du français dans la majorité des écoles moldaves à cette époque constituait l'unique source servant à compléter les lacunes langagières, surtout celles lexicales dans le langage du locuteur moldave. Ce dernier, séparé par des frontières infranchissables de la Roumanie, source de la langue maternelle, était privé d'influences positives et naturelles qu'aurait exercé le roumain de l'autre côté du Prout, il ne restait que le français qui soufflait le vocable dont avait besoin le locuteur. Il ne s'agit pas du locuteur qui admettait la russification de la langue maternelle, mais de celui qui sentait que l'utilisation d'un vocable slave au lieu de celui latin ne s'accordait pas avec les sonorités latines de la langue, que le mot russe était étranger par sa sonorité et par son radical à la sonorité de la langue transmise par la mère et les ancêtres. Ce dernier recourait au français pour latiniser et ensuite franciser les mots qui devaient répondre à nos besoins langagiers.

L'interdiction des oeuvres littéraires des écrivains français modernes et leur utilisation comme support didactique d'après la liste prescrite par le KGB incitait le professeur, son élève et tout intellectuel, à la lecture des oeuvres interdites par la voie de leur diffusion en cachette.

Le magasin de Moscou, rue Vesnina, a eu un rôle évident pour tout francophone des républiques socialistes pour qu'il bénéficie des sources françaises. Les études faites à Moscou permettaient qu'on se procure des oeuvres littéraires différentes de celles qui existaient dans nos bibliothèques et dans celles des pays, de connaître des écritures françaises inconnues jusqu'ici.

L'oeuvre littéraire servait et continue à servir de support didactique principal de l'enseignement du français pas uniquement aux départements de français, formant surtout

des enseignants et des chercheurs, mais aussi pour l'enseignement du français à objectifs spécifiques. L'oeuvre littéraire constituait la source d'où l'on tirait des textes pour la production des méthodes d'enseignement du français.

Lors du passage de l'écriture cyrillique à celle latine le français a joué un rôle déterminant dans la campagne de l'enseignement de l'écriture latine. Il est à noter la place et le rôle qui revenait à l'enseignant de français dans le passage à l'écriture latine, car c'étaient les enseignants de français et de roumain qui diffusaient l'écriture latine parmi les différentes catégories sociales.

Dans les années de l'indépendance les principes et la pratique de la mise en oeuvre de la démocratie de France avaient été repris comme exemple de restructuration du système judiciaire, de celui éducationnel et même de celui politique.

Néanmoins, le rôle qu'a commencé à avoir l'anglais à l'échelle internationale, langue qui assurait l'embauche dans le pays et hors ses frontières des jeunes, facteur décisif pour le choix de la langue à apprendre et nombre d'autres facteurs surtout de nature économique ont conditionné la perte par le français petit à petit de son terrain fonctionnel.

Dans ces nouvelles conditions pour le français il devient tout de même langue de communication en droit, en sciences économiques et politiques, en médecine, en sciences techniques etc., grâce aux filières francophones, à l'étude approfondie du français dans les classes bilingues, suite aux stages spécialisés offerts par le gouvernement français, par l'AUF.

L'accès à la documentation, aux sources d'information, dont les scientifiques, les jeunes chercheurs ont bénéficié lors de leurs stages scientifiques et didactiques dans des universités de France ou d'autres pays francophones a sensiblement contribué à l'amélioration de la recherche, à la formation d'un métalangage scientifique chez le chercheur. Suite à ceci, le français devient langue d'expression scientifique, langue de recherche, des écrits scientifiques surtout pour les chercheurs en sciences du langage et pour ceux en didactique des langues étrangères. Dans les annales des universités on voit apparaître un nombre considérable d'articles publiés en français, fait inconnu pour les temps du régime totalitaire. Ce qui est à noter c'est que le français, assurant la communication verbale dans différents secteurs sociaux, sert aussi d'outil d'encodage du langage intérieur du chercheur.

Les services culturels de l'Ambassade de France, l'AUF et l'AIF ont substantiellement investi dans l'amélioration de la recherche des chercheurs francophones, dans la formation continue des enseignants du secondaire et du supérieur, dans l'équipement de l'école et des départements de français des universités du pays en méthodes françaises, supports audios, oeuvres littéraires, ouvrages scientifiques.

Suite à toutes ces conditions favorables le français qu'on parle a beaucoup changé. Dans les années de domination communiste, après la guerre et dans les années 80, c'était le français classique, celui de Balzac, de Flaubert, de Maupassant etc. qu'on parlait. Avec l'ouverture du pays et l'accès aux sources d'information, les nouveaux contacts établis avec le monde francophone, les échanges culturels, économiques et politiques entre les pays, les échanges interuniversitaires assurés par les organismes francophones du pays, suite à tous ces facteurs le français se diversifie. Ce qui est nouveau c'est que le locuteur francophone de notre pays a acquis et utilise les clichés, les structures de communication au quotidien, de communication interpersonnelle, il apprend les différents types de langage.

Dès les premières années de l'indépendance au moment où l'intellectuel moldave avait

pris conscience du caractère du roumain qu'il parlait, il avait commencé à le corriger par l'influence exercée tant par le roumain de la Roumanie qu'au moyen du français. Il s'agit surtout du système lexical du roumain moldave appauvri et dont le déficit de mots était complété par les mots français soumis aux normes de la variabilité morphologique du roumain. Le plus grand nombre d'erreurs commises par le locuteur moldave, ce sont celles qui concernent le phénomène de la rection du verbe. Ayant dans son subconscient les spécificités rectionnelles du verbe russe, on effectue la combinaison des mots en s'appuyant sur la rection du verbe de la langue russe, tandis que le francophone moldave se guide en ce cas-ci de la rection du verbe français, étant conscient en même temps des dissemblances rectionnelles caractérisant le verbe en roumain. Le français constitue pour le locuteur francophone un repère grammatical important pour l'établissement des relations syntagmatiques entre les mots.

Un autre domaine linguistique du roumain qui a subi l'influence du français c'est celui de la terminologie. A l'époque du communisme la terminologie de la langue nationale ne connaissait pas d'évolution, c'était la terminologie russe qui desservait tous les secteurs de la vie sociale. La langue nationale, devenue langue officielle, mais, malheureusement désignée par un qualificatif défigurant l'histoire même du pays et de la langue, ne pouvait pas répondre aux besoins terminologiques pour désigner des réalités économiques, techniques, de nature médicale, politique etc. Il est naturel que l'utilisateur des termes ou le terminologue s'adresse à la terminologie de Roumanie et incontestablement à celle française. L'influence de la terminologie économique, technique, politique françaises exercée sur celle roumaine est scientifiquement fondée. Malheureusement, on ne pourrait pas l'affirmer pour les nouvelles technologies informationnelles, dans ce domaine tant le roumain que le français recourent à la terminologie anglaise, les textes d'informatique français abondent en termes anglais, ce qui veut dire que même cette langue ne résiste pas à l'hégémonie de l'anglais.

L'état des lieux du français dans le contexte de notre pays

Le français a perdu et continue à perdre énormément de son terrain fonctionnel dans notre pays. Aujourd'hui l'élève, l'étudiant et leurs parents choisissent comme langue étrangère l'anglais. Les départements de français, les départements de Langues Modernes Appliquées des universités ont de grandes difficultés pour recruter des étudiants pour l'apprentissage du français, cette langue est surtout remplacée par l'anglais dans les écoles des centres administratifs, de Chisinau, de Beltsy. Les enseignants sont inquiets pour la situation que crée l'anglais, certains d'entre eux deviennent chômeurs. Le français continue à être enseigné dans les écoles de la campagne et c'est l'enseignant des écoles rurales qui maintient le français, on lui doit énormément dans la promotion du français et dans la formation des jeunes au moyen des valeurs que forme cette langue chez le jeune. Grâce aux écoles rurales, aux classes bilingues, préoccupation de l'AUF, aux efforts des départements de philologie française, de français, de Langues Modernes Appliquées des universités, le pays continue à être qualifié comme le plus francophone dans l'Europe Centrale et Orientale et même par rapport à L'Europe de l'Est, néanmoins la République de Moldova reste peu connue en France. Les postes de RFI, TV-5 dont le francophone de notre pays bénéficie gratuitement de leurs émissions, ne relatent que très, très rarement quelque

réalité du pays. Il n'y a que l'émission en roumain de RFI qui attache une importance aux événements du pays.

Dans ces conditions du français dans le pays l'enseignant est qualifié à juste titre comme acteur principal de la Francophonie, car c'est l'enseignant et son élève qui ont le rôle déterminant dans la préservation du français. Malheureusement, le rôle et les efforts de cette force motrice de la Francophonie ne sont pas appréciés à leur juste valeur par les autorités francophones. Les grands rassemblements de l'OIF sont organisés pour les hauts fonctionnaires et les autorités universitaires et pas pour entendre la voix de ceux qui font la Francophonie.

Dans cet ensemble de problèmes que pose l'enseignement du français à l'école nationale l'Association des Professeurs de Français du pays développe une collaboration avec l'Association des Professeurs de Roumanie, de Belgique, avec l'Association des Amis sans Frontières, Présidente Mme Maryse Degallaix, et l'Association «Les Moldaviens», Président M. Jean-Jacques Combarel, de France. Les Associations de France ont sensiblement contribué à l'équipement des bibliothèques des départements de français des universités du pays avec de précieuses oeuvres littéraires.

Dans les différents documents de l'OIF on faisait usage de syntagmes tels que *diffusion du français, valorisation du français, construction de la Francophonie*, ce qui représentait ses objectifs, dans les conditions imposées par l'uniformisation on parle *du maintien du français et de la préservation du français*. Tous ces syntagmes, tout en reflétant les objectifs impérieux de la Francophonie, attestent, en effet, les différents états du français à différentes époques, le critère de la préservation du français étant en réalité alarmant.

A la fin des années 90 du siècle passé on parlait dans tous les textes de l'OIF du statut du français comme langue seconde, à côté de la langue maternelle, aujourd'hui les autorités francophones se contentent d'un autre statut du français, celui de langue seconde à côté de l'anglais comme langue de communication au niveau européen. Les enseignants de français, nombre d'intellectuels francophones, malgré l'état des lieux du français dans le pays, n'acceptent pas ce statut du français. La motivation particulière de l'enseignant de français pour cette langue a un autre argument, différent de celui sur lequel s'appuient les jeunes et leurs parents. Le problème qui s'impose est celui de la politique linguistique de l'enseignement du français qui devrait être définie par chaque gouvernement des pays francophones.

Le français pourrait avoir un avenir à condition que la présence française devienne réalité, à condition que le face à face de l'enseignant moldave et de celui français, de l'entrepreneur français et du jeune diplômé deviennent actuels.

Il faut constater que les émigrés moldaves ont sensiblement contribué à ce que le pays soit connu en France, elle est devenue pays d'accueil en particulier pour les médecins et les enseignants de français, pour ceux qui ont trouvé des emplois dans des familles ou entreprises françaises. Dans le village Drepcauți du district Briceni il y a une rue nommée rue de Paris, suite au travail des habitants de ce village en France.

Dans notre pays les francophones ne peuvent pas bénéficier d'émissions diffusées en français à la radio et à la télévision nationales. Il y avait l'émission Francosphère créée par la journaliste Corina Fusu, malheureusement elle n'existe plus. L'émission a inscrit une page importante dans le maintien du français à l'école nationale puisqu'elle diffusait

en français toutes les actions et manifestations francophones, elle a incontestablement contribué à motiver le jeune pour le français. L'Association des Professeurs de Français a rédigé un projet visant la création d'une émission télévisée destinée à la diffusion des activités des autorités francophones du pays, des actions et activités de l'Association, des enseignants et de tout francophone du pays.

Nous regrettons le fait que lors de la campagne électorale des élections du législatif le site créé pour renseigner les électeurs sur le déroulement de la campagne ait été lancé en anglais, le français qui exprime l'appartenance du pays à l'OIF n'a pas servi de langue d'information.

Lors des journées de la Francophonie les écoles rurales, celles des villes, les universités du pays, en un mot toutes les institutions scolaires s'engagent dans des activités culturelles, didactiques, scientifiques dont le nombre est vraiment considérable, plus de deux cent cinquante activités et manifestations.

Y a-t-il un autre contexte francophone où l'enseignant exprime par cette voie sa fidélité consciente aux valeurs de la Francophonie ?

Dans les nouvelles conditions sociales, créées par la mondialisation, la France et l'OIF devraient définir et entreprendre des mesures supplémentaires pour préserver le français et par suite la Francophonie en particulier dans ce contexte tellement favorable pour le français.

LA FRANCOPHONIE COMME VECTEUR DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE EN R. DE MOLDOVA ?

Quelle place pour le *français*, au regard de la situation acquise du *russe* et de la pression provenant de *l'anglais* ?

Angela DEMIAN

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris
demian7599@yahoo.com

Dans ce texte, nous nous proposons de considérer le conflit linguistique entre le russe et le roumain dans le contexte moldave, à la lumière de la problématique géolinguistique englobante concernant l'avenir de la pluralité linguistique et culturelle. Nous avons choisi d'examiner tout particulièrement les relations entre, d'une part, la dynamique d'imposition, qui semble irrésistible, de l'anglais américain comme «lingua franca» globale et, d'autre part, la politique de la francophonie visant notamment à ériger le français en vecteur de la diversité culturelle.

Comment justifier le rapprochement des deux types de situation d'interaction d'ordre sociolinguistique entre le russe et le roumain en R. de Moldova, d'un côté, le français et l'anglais dans le monde, de l'autre ? Deux types de considérations, se rapportant aux deux formes d'interaction, le sous-tendent : le conflit entre les argumentaires positif (ce qui est) et normatif (ce qui devrait être), la confusion entre les volets instrumental et identitaire des langues.

En effet, le russe dispose d'une manière incontestable d'une situation acquise en R. de Moldova. Cette dernière suffit-elle à sous-tendre l'exigence de la perpétuation, y compris institutionnelle, de son statut privilégié ? Conjointement, l'«esperanglais» ne cesse de consolider son rayonnement global. Cependant, la reconnaissance de son poids et de l'exigence de son apprentissage doit-elle conduire à un abandon de tout idéal de plurilinguisme ?

De quelle manière ces interrogations se laissent-elles utilement développer au regard de l'argumentaire de la francophonie comme vecteur de la diversité linguistique ? N'assiste-t-on pas, au contraire, à une constante régression du français dans le monde, autrefois langue universelle, mais qui semble impuissante à s'imposer comme vecteur de résistance à la prééminence de l'anglais ?

La dominance du russe en Moldova et de l'anglais dans le monde : du fait à la norme

L'argumentaire en faveur de la perpétuation de la russophonie en R. de Moldova repose à première vue sur une logique de fait. La référence à la «situation» en représente le fil rouge, comme en témoigne le recours systématique à la notion de «réalité», laquelle se serait historiquement imposée d'une manière spontanée, voire téléologique, irait de soi, serait incontournable et «dont il faut tenir compte»¹. Ainsi, l'exigence d'adapter les institutions à la situation est formulée comme simple traduction d'une conjoncture de fait déjà-là, supposée consensuelle et non sujette à l'interprétation².

Cependant, étant donné le caractère conflictuel des interprétations en présence relatives à cette situation et aux formes historiques de sa constitution (fait de volonté ou fait de

nature ?) et en l'absence d'un consensus sur le bien-fondé des exigences de légitimation de cette situation à travers son institutionnalisation, on constate des glissements discursifs du fait à la norme, en passant par le registre des valeurs.

L'imposition de la russophonie comme norme au nom d'une interprétation, qui est conflictuelle, de la situation linguistique se heurte au refus de certains locuteurs non natifs du russe de fournir les efforts nécessaires pour assurer la communication. Face à cette donne, plusieurs réponses furent avancées. Soit on admet le statu quo [Grec, p. 47], mais alors, comment communiquer? Soit on se désole : en refusant de parler russe, les «nouveaux Roumains» remettraient en question la «paix interethnique» [N. Prihod'ko, *Nezavisimaja Gazeta*, 24 août 2001]. Soit on dénonce, au nom de valeurs et de normes supposées consensuelles : un individu «normal» ne peut être contre le statut intégrateur du russe, lequel a fait ses preuves comme culture de société permettant de transcender les références particulières, alors que ce même rôle octroyé au roumain se voit dénoncer comme assimilation³.

A une échelle englobante, la domination de l'esperanglais dans le monde semble revêtir un caractère irrésistible. La globalisation, dont la formidable extension des échanges dans tous leurs états, est censée impliquer le partage d'un instrument unique de communication.

Au regard de cette double situation, à *quelle place la francophonie peut-elle prétendre en R. de Moldova* et quelles seraient les raisons présidant à son enseignement/apprentissage ? A notre avis, un éventuel rôle sociolinguistique du français en R. de Moldova ne saurait être légitimé que si l'on s'accorde préalablement pour dissocier les volets instrumental et identitaire des langues.

Le rôle longtemps incontestable du russe en tant que vecteur privilégié de communication en R. de Moldova n'a pas conduit à une remise en question fondamentale de la place du roumain, au regard d'abord des raisons d'ordre identitaire, présidant dans un deuxième temps aux revendications relatives au statut social de cette langue. Le conflit entre la russophonie et la roumanophonie en R. de Moldova ne renvoie pas principalement à un problème de communication : la maîtrise quasi-générale du russe, plus ou moins solide, suffirait pour assurer les échanges. Il participe du fait identitaire, dont l'ignorance rend par ailleurs compte de la confusion, qui engendre des tensions, entre situation de fait et projet normatif.

A l'échelle globale, le rôle instrumental de l'anglo-américain est incontestable. C'est sans aucun doute la langue des affaires, de la technologie, de la science. Du point de vue des échanges, c'est une langue qui unit, un pont permettant de transcender les frontières, d'assurer des interactions sans entraves en vue de résoudre des problèmes en effet globaux. Après l'échec des tentatives de créer un idiome universel translinguistique, l'esperanglais sous-tend un certain espoir de faire revivre le «paradis linguistique» d'avant Babel.

Cependant, comment promouvoir l'union, tout en évitant l'uniformisation ? Comment souscrire à l'exigence d'une langue partagée, sans adhérer à la dynamique de remise en question de la diversité linguistique et culturelle ? Ceux qui se lamentent sur la «malédiction de Babel» se prononcent logiquement en faveur d'une langue universelle. L'idéal de la communication sans frontières gomme les différences d'ordre historique et socioculturel, au profit d'un humanisme universaliste qui peut friser le biologique.

Tenir compte du caractère indissociablement identitaire et véhiculaire des langues, c'est admettre qu'une langue ne peut être culturellement ou politiquement neutre. La domination d'une langue procède des autres formes de prééminence. Aussi, a-t-on vu s'imposer l'anglais américain et non pas l'esperanto en tant que «lingua franca» globale.

Dans ce contexte, l'apprentissage de langues étrangères autres, en l'occurrence du français, représenterait une modalité de concilier efficacité et polyphonie culturelle. Cette hypothèse repose sur la dissociation évoquée des dimensions instrumentale/communicative et identitaire/cognitive des langues.

Pourquoi apprendre une langue étrangère, en l'occurrence le français, qui n'est pas «nécessaire» ?

Le rapprochement des deux situations – locale (poids de la logique de fait dans la légitimation du statut du russe) et globale (rayonnement irrésistible de l'esperanglais dans le monde) – permet de formuler le rôle de la francophonie au regard d'une logique de *choix*, résolument *moderne*.

Paradoxalement, c'est le relatif effritement du statut du français dans le monde qui permet d'en envisager l'apprentissage comme choix volontaire, dans une logique de réaction et de résistance au poids des développements structurels. Si le russe et l'anglais s'imposent pour des raisons utilitaires, le français ferait l'objet d'un choix librement consenti, dans des buts d'affirmation identitaire.

Pourquoi ce choix du français ?

C'est une langue qui s'impose au regard de sa diffusion et de son rayonnement relatifs. Si le français est en situation de faiblesse et s'il est menacé de marginalisation, ce n'est certainement pas – encore ? – une langue faible. Il reste une langue internationale de droit et de fait, susceptible de concurrencer l'anglais, dans la complémentarité. C'est notamment le seul idiome à même de s'imposer comme langue de l'Europe. En effet, la seule adoption de l'anglais par l'UE priverait cette puissance d'identité linguistique, vu le lien qui unit les Etats-Unis et l'anglo-américain dominant [Trabant].

Le français reste une langue transnationale et intercontinentale, à même de sous-tendre un ensemble linguistique virtuel, parmi d'autres [Hagege, 1997] :

«La francophonie est une belle réponse au choc des civilisations. On y trouve toutes les religions, toutes les civilisations. Elle est l'expression même de la diversité culturelle.» [B. Girardin, *Le Figaro*, 15 février 2006]

Le français est le support d'une dense «haute tradition» et d'une riche littérature ; il reste le véhicule d'une culture bouillonnante. Dans le contexte de la R. de Moldova, on évoquera l'héritage de son enseignement et une certaine tradition d'attachement à la francophonie.

Cependant, le choix du français s'expliquerait surtout par la *vocation actuelle de la francophonie*.

En effet, en réponse au processus de mondialisation et à la menace sur la diversité linguistique provenant de la généralisation de l'esperanglais, on a pu assister à une heureuse reformulation du rôle de la francophonie, conférant au français un statut de *vecteur d'une autre vision de la globalisation*. La francophonie ou le choix du français comme langue étrangère participerait de la défense aussi bien de la langue française que de la pluralité culturelle [Collectif ; Farandjls ; Jaumotte ; Montenay ; Hagege, 2006].

Certes, le français a eu son époque de rayonnement impérial, caractérisée par une dynamique uniformisatrice d'inspiration jacobine. Néanmoins, la logique actuelle de la promotion de la francophonie repose sur des fondements résolument autres. Pour sauver le français, la France tourne le dos à sa tradition dominante, universaliste à l'excès, au profit d'un plaidoyer en faveur de la diversité linguistique et culturelle. La perpétuation du rôle du français repose sur un argumentaire de la défense de la pluralité, tout comme la défense du pluralisme passe par la promotion du français.

La francophonie actuelle se donne à lire comme idée démocratique, ayant rompu avec la vision du français langue dominante, langue des élites. En témoigne l'engagement, au nom du français, en faveur du multilinguisme, tel le rôle de la francophonie dans la promotion et l'adoption des textes ayant pour vocation la défense de la diversité culturelle⁴.

De quelle manière les langues se laissent-elles appréhender comme vecteurs d'organisation des relations internationales ?

Cette conception de la francophonie comme moyen de préserver la diversité culturelle ne saurait donc présupposer ni suprématie, ni enfermement. L'idée d'ensembles linguistiques complémentaires, organisés en cercles concentriques, illustrerait la forme envisagée de pluralisme et d'articulation des diversités. La nouvelle vision de la francophonie privilégie la référence au français plutôt qu'à la France, l'idée d'espaces géolinguistiques (virtuels) plutôt que territoriaux (cf. anglophone, francophone, russophone, lusophone, hispanophone, sinophone). Lesquels, étant donné qu'ils reposent sur une logique de choix – individuel, avant d'être de société – sont imbriqués plutôt que superposés.

Chaque ensemble linguistique reposerait sur et traduirait le (une volonté de) partage de traditions et valeurs, à travers une langue et une culture communes servant d'interface. La francophonie ne serait qu'un espace, parmi d'autres, d'échanges et de coopération entre des individus de cultures différentes⁵.

Pour revenir à notre idée de départ, cherchant à articuler les problématiques locales et globales relatives à la coexistence des langues, on peut poser que *la francophonie participe de ce mouvement accru de résistance-comme-réaction à l'uniformisation*, visant à la défense des héritages ethnoculturels spécifiques. En témoigne la problématique des droits culturels comme volet des droits de l'homme – consacrant l'importance des références linguistiques et culturelles dans les processus d'identification individuelle et collective -, telle qu'abordée dans le cadre des organisations internationales comme l'ONU, l'UNESCO ou le Conseil de l'Europe.

Tout comme la domination politique, économique et militaire préside à la domination linguistique, la résistance aux premières implique le refus de l'uniformisation culturelle.

En effet, le processus de mondialisation sous-tend des évolutions contradictoires – conduisant aussi bien à une plus grande uniformisation qu'à une volonté de plus en plus affirmée de singularisation -, lesquelles confortent la thèse de la nécessaire dissociation des volets véhiculaire et identitaire des langues.

Pour n'évoquer qu'un exemple, l'Internet conforte tant la dynamique de généralisation de l'anglais que l'évolution contraire en vue d'une plus grande diversité linguistique. La dynamique dominante reste celle de l'uniformisation, la prééminence technologique des Etats-Unis allant de pair avec celle de l'anglo-américain. Cependant, l'Internet permet d'entrevoir des développements opposés, telle la possibilité d'envisager des communautés

linguistiques virtuelles, telle la perspective de la généralisation des traductions automatiques permettant à davantage de collectivités de rester fidèles aux langues premières ou de leur choix.

Tout comme l'«englishland» est un monde en grande partie virtuel (tous ceux qui utilisent l'anglais ne vivent pas dans des pays anglophones), une pluralité d'ensembles linguistiques peuvent se regrouper virtuellement sur la Toile, quand bien même leurs locuteurs natifs ou adoptifs seraient dispersés. Le multilinguisme procédant du choix individuel librement consenti serait une des formes d'allégeance multiple, relativement détachée du territoire.

Pour conclure sur ce point, dans le contexte de la R. de Moldova, l'argument du choix du français par plaisir va de pair avec celui de la résistance militante contre le «bulldozer» des langues dominantes, russe et anglais. Apprendre le français, dans sa qualité de langue relativement déclinante, participerait de la défense du pluralisme linguistique au sein du pays et dans le monde et conduirait à une plus grande «démocratie linguistique».

D'une manière rarement explicitée, cette vision de la francophonie repose nécessairement sur la dissociation évoquée entre les volets de la langue. Laquelle est instrument de la science (concernant des concepts qui peuvent être arbitraires et formulant l'exigence de précision) et vecteur d'une sémantique singulière (allant au-delà du signe, plus proche de la pensée dans sa diversité, sa musicalité et sa poéticité) [Trabant; Schnapper].

Babel est-il nécessairement (n'est-il qu') une malédiction ? Certainement, si l'on n'envisage que les aspects véhiculaires des langues, entravant le projet de fraternité sans frontières. Guère, si l'on prend en compte la dimension poétique, non traduisible, de toute langue comme véhicule des visions du monde singulières, selon laquelle une langue unique conduit à une pensée unique.

L'apprentissage du français peut n'être que marginalement «utile». Cependant, vu le lien entre telle langue et telles visions du monde, parler une langue autre que celle qui est le véhicule de la mondialisation dans ses formes actuelles c'est pouvoir penser autrement la mondialisation. La dimension cognitive des langues permet, à travers l'apprentissage de telle langue, d'accéder à d'autres thématiques et discours dominants, modalités d'aborder les problématiques, perceptions et attitudes, opinions, tendances et orientations, voire valeurs.

A l'anglo-américain, la vocation utilitaire, pratique et communicative. A l'apprentissage par choix de langues étrangères autres, la vocation identitaire, enrichissante de la personnalité.

La notion *d'affinité élective* traduit la complexité du choix d'une langue, qui est également accès à une vision spécifique du monde, à un code partagé de décryptage de la réalité (comme l'attestent les associations par affinité linguistique en tant que forme de coopération dans le cadre des organisations internationales). Le choix positif d'une langue autre que la «lingua franca» implique également un refus : de l'uniformisation, du nivellement.

Cette modalité de penser la francophonie au regard d'un horizon plurilingue conduit, d'une manière à première vue paradoxale, à également défendre l'anglais. En effet, la pression uniformisatrice a comme vecteur moins l'anglais que l'anglais américain, moins celui-ci que le mondanglais ou l'anglais dit de la communication internationale. Lequel

représente un instrument souvent bien rudimentaire de communication.

Une langue peut se trouver fragilisée aussi bien faute de locuteurs que par excès de locuteurs. Une langue peut souffrir d'être soit trop peu parlée, soit trop parlée. Une diffusion trop large d'une langue implique des formes multiples de réappropriation, selon les situations géohistoriques (contextes d'implantation) ou selon les usages (langue maternelle, officielle, étrangère) [Robillard *et al.*, 1993 et 1996]. Une situation d'extrême scissiparité d'une langue peut conduire à sa fragilisation comme langue de culture, de «haute tradition» ou «de jardin» (E. Gellner) (Ainsi, le semi-linguisme des russolingues d'adoption en Moldova déplaît aussi bien aux défenseurs du roumain qu'à ceux de la russophonie). La complexification du vocabulaire à travers les formes multiples d'appropriation coexiste avec une simplification de la grammaire (cf. l'abandon des irrégularités ou des «exceptions», qui ont une histoire), cette évolution étant susceptible de conduire à la transformation de la langue dite de communication en une langue matrice pour d'autres langues à venir.

Les différences considérables entre l'anglais britannique et l'anglais américain témoignent de la situation de diversité non pas seulement entre les langues, mais aussi au sein d'une langue considérée une, en fonction de registres et d'usages multiples (plus radicalement, y a-t-il deux personnes qui parlent une langue «identique» ?).

Par conséquent, tandis que la réussite et la mobilité sociale peuvent reposer sur la connaissance de l'esperanglais, son assimilation ne permet pas nécessairement de revendiquer la maîtrise d'une langue de culture. D'autre part, vu l'évanouissement des fonctions utilitaires du français, son apprentissage par choix ne concernera que des individus réellement motivés à le connaître. Il présupposera un investissement personnel davantage qu'instrumental et conduira à des degrés plus poussés de maîtrise de la langue librement choisie.

Conclusion

Ainsi, le choix individuel et de société de la francophonie en R. de Moldova participerait de la dynamique de résistance à la domination linguistique et de refus de l'uniformisation culturelle.

Le pays s'inscrirait, entre autres, dans un ensemble francophone, contribuant de la sorte à la consolidation du statut de la francophonie dans le monde, laquelle implique des enjeux d'ordre culturel (la diversité), de développement (échanges universitaires, immigration de travail), économiques (coopération, investissements)⁶.

Cependant, au-delà de l'aspect, privilégié dans notre texte, du choix du français par plaisir, il convient de formuler l'incontournable problématique de *l'attractivité* de la francophonie et des moyens déployés en vue de sa promotion. Laquelle renvoie au rôle de la France dans la promotion de la francophonie. Si la consolidation d'un ensemble géolinguistique francophone concerne davantage le français que la France, il ne peut y avoir de francophonie sans la France.

Comment conserver l'attractivité de la langue française comme langue étrangère de choix, alors que l'attitude des locuteurs natifs du français envers l'anglais est parfois comparable à celle des roumanophones envers le russe (cf. alternance vers la langue dominante en présence d'un seul locuteur de cette langue, rédaction dans cette langue de la

correspondance d'entreprise, adoption de cette langue lors des manifestations scientifiques organisées en France)⁷ ?

Il est important de tenir compte de ce décalage problématique entre, d'une part, les attitudes dubitatives, sinon ironiques, envers la francophonie en France même – au nom d'un principe de réalisme étroitement conçu – et, de l'autre, l'engagement et l'abnégation des francophones d'adoption ayant choisi le français comme vecteur d'expression personnelle. Pour cette catégorie de personnes – pour lesquelles la francophonie est une conquête «de haute lutte» (E. Canetti) – la remise en question du français comme langue internationale ne va pas de soi.

Pour résumer, le désir de français et le choix de la francophonie dépendent largement de la foi qu'on garde en France dans ce projet, laquelle repose sur une meilleure perception de l'enjeu de la dissociation des volets instrumental et cognitif de la connaissance des langues.

Rendre attractive la francophonie par affinité élective, c'est combler l'écart actuel entre ses ambitions et ses réalisations ; c'est conférer au français le statut de vecteur d'opportunités ; c'est éviter que le français redevienne une langue élitiste véhiculée dans les seules hautes sphères de la culture, opposée à l'esperanglais comme vecteur de la communication.

Références et lectures conseillées

- ABOU S., HADDAD K. dir., *Une Francophonie différentielle*, L'Harmattan, Paris, 1994
- Agence universitaire de la Francophonie, *Mondialisation et Francophonie*, Editions de l'AUF, Paris, 1998
- COLLECTIF, *Quelle Francophonie pour le 21^e siècle ?* Karthala, Paris, ACCT, 1997
- DENIAU X., *La Francophonie*, Presses Universitaires de France, plusieurs éditions, de 1983 à 2003
- DRUON M., *Lettre aux Français sur leur langue et leur âme*, Julliard, Paris, 1994
- DURAND C., *La langue française : atout ou obstacle ? Réalisme économique, communication et francophonie au 21^e siècle*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1^{ère} éd. 1997
- FARANDIJS S., *Philosophie de la Francophonie*, L'Harmattan, Paris, 1999
- GUILLOU M., «Progrès ou déclin de la Francophonie : les enjeux de la Francophonie», dans ABOU&HADDAD dir., 1994, p. 11-18
- HAGEGE C., *Combat pour le français : au nom de la diversité des langues et des cultures*, O. Jacob, Paris, 2006
- dir., *Francophonie : une langue, des cultures*, Espace Mendès-France, Poitiers, 1997
- HANSE Joseph, «Le français et la Francophonie», dans MASSART-PIERARD F. dir., *La langue : vecteur d'organisation internationale*, Académia-Editions d'Acadie, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 11-18
- JAUMOTTE A. «Francophonie et Mondialisation», *La Revue générale*, novembre 1999, p 7-11
- MONTENAY Yves, *La langue française face à la mondialisation*, Les Belles Lettres, Paris, 2005
- ROBILLARD D. et al., *Le français dans l'espace francophone : description linguistique et sociolinguistique de la Francophonie*, Honoré Champion, Paris, t. 1, 1993; t. 2, 1996
- SCHNAPPER D., «Langue de communication et langue de culture», dans ABOU et HADDAD dir., 1994, p. 157-165.
- TETU M., SENGHOR L.-S., LEGER J.-M., *La Francophonie : histoire, problématique et perspectives*, Hachette, Paris, 1988

TRABANT J., «Quand l'Europe oublie Herder, Humboldt et les langues», *Revue germanique internationale*, n° 20, 2003, p. 153-165

WIJNANDS P., *Dictionnaire des identités culturelles de la Francophonie : analyse du discours identitaire de langue française à travers 3000 notions*, CILF, Paris, 1993, <http://www.synecdoc.be/francite/lexid/index.html>

-
- ¹ Mlecico T., *Byt' ili ne byt'?* Inessa, Chisinau, 1999, p. 56, 193 ; Sornikov P., *Pokusenije na status*, Inessa, Chisinau, 1997, p. 29, 35.
- ² Grec I., «Le russe en Moldova : géopolitique ou nécessité interne objective ?» *Mysl'*, n° 3, septembre 2002, p. 44.
- ³ Razumov V., *Kommersant Pljus*, 18 juillet 2003 & 14 novembre 2003 ; Platonov M., *Kommersant Pljus*, 17 octobre 2003 ; Mihailov V., *Kommersant Moldovy*, 18 avril 2003.
- ⁴ *Déclaration sur la diversité culturelle du Conseil de l'Europe*, Strasbourg, 7 décembre 2000, <http://cm.coe.int> ; *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, Paris, 2 novembre 2001 & *Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Paris, 20 octobre 2005, <http://unesdoc.unesco.org> ; B. Girardin, «La diversité culturelle comme contribution à la mondialisation», Communication en Conseil des Ministres sur la Francophonie, Paris, 14.12.2005, <http://www.diplomatie.gouv.fr>
- ⁵ Il convient cependant de tenir compte des limites des apprenants, comme en atteste la situation de semi-linguisme (vs bilinguisme) ou de déculturation (vs acculturation), qui traduit une maîtrise superficielle de deux ou de plusieurs langues et une absence de compétences communicatives solides quelles que soient les langues concernées.
- ⁶ Barrat J., *Géopolitique de la Francophonie*, PUF, Paris, 1997 ; Bourdes J., «Francophonie et démocratie», dans *Parlements et Francophonie*, n° 83-84, 1992, p. 5-6 ; Bloche P., «Le Désir de France : la présence internationale de la France et de la Francophonie dans la société de l'information», Rapport au Premier ministre, Paris, 1996, www.internet.gouv.fr ; Chauprade A., *L'espace économique francophone*, Ellipses, Paris, 1996 ; Kessler M.-C., «Diplomatie culturelle et Francophonie», dans *La politique étrangère de la France. Acteurs et processus*, Presses de Sciences Po, Paris, 1999, p. 369-438 ; Quicheron J.-B., «Internet et le français», *La Revue générale*, novembre 1999, p. 45-53.
- ⁷ Cf. Lawry, «Pour le français, la bataille est perdue», *The Independent*, repris dans *Courrier International*, n° 430, 28 janvier-3 février 1999. On trouve une critique de ces attitudes dans Druon, 1994 ; Decaux A., *L'avenir de la langue française*, 16 octobre 2001, <http://www.academie-francaise.fr>

L'UNIVERSALITE NON GENERIQUE ET LES LANGUES – UNE PERSPECTIVE FRANCOPHONE

Viorel GULICIUC & Emilia GULICIUC
Université “Stefan cel Mare”, Suceava
guliciuc@usv.ro

L'idée de l'universalité a toujours été liée, dans les sciences du langage, à l'idée de la généralité. C'est pourquoi l'idée même d'une “universalité non générique” provoque immédiatement nos préjugés.

L'universalité générique peut être détectée dans tous les *systèmes philosophiques* classiques dénoncés par la philosophie contemporaine, depuis un siècle.

Elle continue de subsister de nos jours dans des théories cosmologiques ou physiques, comme elle peut être reconnue dans le combat de la créolisation des langues.

L'esprit refuse naturellement les contraintes du principe de l'identité, au nom de la diversité, de la différence, de l'unicité, de l'irréductible, de la spécificité etc. etc., car l'intelligibilité – et surtout l'intelligibilité linguistique !! – ne peut pas être réduite à la simple rationalité.

C'est pourquoi les logiques de la langue ne pourront jamais servir pour de vraies modélisations de la langue.

Notre universalité ne peut pas être conçue comme auparavant, comme une généralité monotone qui se désintéresse de la richesse de l'Être, mais comme une universalité dont on puisse donner une approximation par des concepts multiples tels que : la contradiction unilatérale, le principe du *tertium* inclus, la récessivité du Multiple par rapport à l'Un, l'a-catégorialité de l'universel et beaucoup d'autres similaires.

Il semble rationnel de présumer qu'on pourra détecter des réactions contre les hégémonies linguistiques, comme refus de l'hégémonie d'une universalité générique qui étouffe toute la richesse de l'Être, dans d'autres cultures européennes ou non européennes, aussi.

L'universalité non générique semble plus «faible» par rapport à l'universalité classique, mais s'avère plus capable de surmonter les défis d'une Société Globale.

Ce n'est pas une renonciation à l'idée d'universalité générique, c'est une invitation à la réflexion sur le futur des valeurs de nos cultures nationales, de la diversité et de l'unicité dans ce siècle.

Un prétexte parfait pour cette discussion sur le type d'universalité mis en jeu par une langue, quand on débat sur la franco-polyphonie comme vecteur de la communication, pourrait être la conception mise en jeu par Raphaël Confiant.

Dans son article très débattu *Créolité et francophonie : un éloge de la diversalité*¹, en discutant les nouveaux rapports entre la langue française «classique», «standard» et les langues françaises créoles, il observe que : «dans les ultimes décennies du XX^e siècle, on assista à un double mouvement : l'accession du créole à l'univers de l'écrit accompagné de l'explosion d'une littérature de qualité dans cette langue et l'appropriation du français par les Antillais, désormais décomplexés face aux exigences de Malherbe, Vaugelas et Grevisse. De toute cette trame historique et culturelle est né, vers les années 80, le mouvement de la Créolité

dont les Martiniquais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (Éloge de la Créolité, 1989) et le Guadeloupéen Ernest Pépin furent les plus ardents promoteurs. Nous savions enfin que nous avions deux langues - l'une légitime, le créole ; l'autre adoptive, le français - et qu'il nous faudrait composer avec cette réalité. Sortir de la névrose linguistique qui avait poussé nos parents à idolâtrer le français et à rejeter le créole pour arriver à une situation d'équilibre entre ces deux idiomes, une relation de non-conflictualité en tout cas. Le mouvement général du monde - appelé «mondialisation» ou «globalisation» et que nous préférons appeler «créolisation» - nous aidait grandement à penser notre situation particulière sans nombrilisme et surtout dans un esprit d'ouverture à toutes les langues du monde. L'anglais, l'espagnol, le hollandais et le papiamentu, langues de l'archipel caraïbe, frappaient à nos portes à travers le disque et le CD, le cinéma, les voyages désormais facilités et l'immigration inter-insulaire. Nous étions dès lors sommés d'inventer la Diversalité.”

Evidemment, ce concept peut être longuement débattu mais pas rejeté.

Le refus de la diversité ne peut pas éviter l'avancement de celle-ci partout dans un monde presque écrasé par la Mondialisation et la Globalisation.

On a de bonnes raisons de préférer le concept d'universalité non générique et non celui de «diversalité».

A notre avis la «diversalité» s'oppose trop directement et trop simplement à l'universalité. C'est pourquoi il semble ne pas avoir suffisamment de degrés de liberté par rapport au concept d'universalité, car ses sens sont dépendants des sens de l'universalité.

On pourra utiliser d'autres concepts pour décrire, présenter etc. la présence de la diversité dans le cœur même de l'universalité d'une langue.

Il y a 20 ans, nous avons forgé le concept d'universalité non générique, en partant de l'observation qu'il y a, en effet, plusieurs concepts d'universalité dans la cosmologie et dans la philosophie contemporaine.

Différents peuples, différentes cultures et différents chercheurs ont des idées assez différentes sur l'universalité, *recte* l'universalité générique.

En fait, presque tout le monde présuppose d'une manière naturelle qu'il y a quelque chose d'irréductible dans le monde, parce que dans n'importe quel ordre il faut s'arrêter : *anagke stenai*.

De plus, nous présupposons que le principe doit avoir la plus large généralité, qu'il doit être universel.

Il est évident que, dans de telles conditions, l'universel n'est pas simplement générique, mais aussi non générique ou a-générique.

La non-généralité de l'universel n'est pas simplement épistémologique mais ontologique.

Il y a des degrés de l'universalité comme il y a des degrés de l'infini. De plus, il y a différents types d'universalité : par inclusion ou par exclusion (comme dans l'esthétique, par exemple), absolue ou relative (comme l'Absolu du Seigneur face à la relativité de l'être humain), interne ou externe (comme dans les êtres vivants, mono- ou pluricellulaires), continu ou discontinu etc. etc.

Il faut conclure donc que l'universalité reste en fait une universalité non générique, beaucoup plus que générique.

En fait, la conception classique de la raison doit être replacée dans une perspective qui met l'accent sur les raisons (ou les intelligibles) comme source de n'importe quelle connaissance.

L'universalité non générique devient presque une sorte de principe de la pluralisation de l'être humain et de nos sociétés.

Dans cette perspective, l'anthropologie classique devient des anthropologies. «Le monde n'a rien d'universel. / C'est là tout le paradoxe. / Il n'est pas non plus global. / ...Le monde est *Mondes*» (Tony Mango)².

Il apparaît que la langue française, par cette ouverture aux pressions de ses variantes créoles, peut très bien illustrer ce presque-principe de l'universalité non générique.

Nous avons écrit « ce presque-principe » car il est clair qu'on ne peut ni prétendre que c'est un principe ni essayer de construire une théorie, parce qu'une théorie est quelque chose qui met en jeu l'universalité générique, n'est-ce pas ?

Face à l'ascension de l'anglais, il semble que le français ne soit pas du tout condamné.

La créolisation devient sa force secrète.

De plus, dans les dernières années, on peut constater un phénomène de résistance de plus en plus forte à l'anglicisation du monde, car les langues nationales sont toujours prêtes à contribuer à l'irréductible diversité du monde.

C'est pourquoi, peut-être, Gandhi a pu écrire qu'«aucune culture ne peut vivre si elle essaye de devenir exclusive».

Au 21^{ème} siècle l'humanité va découvrir sa diversité.

Comme l'a dit jadis l'ex-président Gorbatchev, «...la civilisation à laquelle nous appartenons est une civilisation d'une grande multiplicité et c'est la source de sa force, le fondement d'échanges culturels, de comparaisons de manières de s'organiser et de vivre».³

L'universalité non générique peut être considérée comme une sorte d'idée force du post-modernisme.

Et parmi les meilleures illustrations on peut considérer la polyphonie du français contemporain.

¹ Raphaël Confiant, *Créolité et francophonie : un éloge de la diversalité.*: <http://www.palli.ch/~kapeskreyol/articles/diversalite.htm>

² Tony Mango, Association Eritaj (Paris) http://cqoj.typepad.com/chest/_bien_pal_well_said/

³ *The Challenge of Reconciliation: Diversity and Community in a Global Age.* <http://www.worldtrans.org/whole/gorbachev.html>

ASPECTS HISTORIQUES DE LA FRANCOPHONIE MOLDAVE

Ion GUȚU

Université d'Etat de Moldova, Chișinău
i_gutu@yahoo.fr

La francophonie moldave dispose d'une histoire riche et diverse, motivée par les spécificités de l'évolution économique, sociale et culturelle de la Principauté de Moldavie au début, de la République Soviétique Socialiste de Moldavie et de la République de Moldova plus tard. Or, si l'histoire de la République de Moldova est très récente - ce n'est qu'en août 1991 qu'elle obtient son indépendance par la séparation de l'Union Soviétique - ses relations avec la France, puis avec la famille des pays francophones, sont un peu plus anciennes.

A partir de l'époque de la Principauté de Moldavie (ce qui constitue une histoire commune avec la Moldova roumaine), la francophonie s'est manifestée par la présence à la cour du prince et des boyards moldaves des précepteurs qui ont enseigné la langue et la culture françaises comme presque partout en Europe. Cela prouve un intérêt particulier de la haute société moldave autant pour la France et son histoire glorieuse, que pour les goûts et les manières des Français en tant que contemporains, fait excellemment reflété dans les pièces de Vasile Alecsandri, écrivain roumain francophone du XIX-ième siècle, mises en scène et formidablement acceptées jusqu'à aujourd'hui dans la République de Moldova et en Roumanie, ainsi que par les traductions de Mihai Eminescu en roumain des poètes français. En même temps, la francophonie sera consolidée par la présence des ambassadeurs français, puis des révolutionnaires exilés. On pourrait appeler cette étape initiale celle de la francophonie sélecte ou individuelle.

La francophonie massive viendra beaucoup plus tard. Mais avant, il y aura une période d'absence causée par les conditions historiques et politiques. Il s'agit du fait qu'une partie de la Principauté, la Bessarabie ou presque la République de Moldova d'aujourd'hui, sera séparée à partir de 1812, devenant une province de la Russie tsariste. Si la partie roumaine de la principauté jouissait de conditions favorables à la francophonie et à la francophilie, la Bessarabie passait par une des périodes les plus sinistres de son histoire, constatant une dégradation économique, sociale et culturelle. L'intérêt majeur de l'empire tsariste devient à cette époque la russification rapide et efficace de la population moldave, réalisée par la promotion de la langue et de la culture russes au détriment de la langue et de la culture nationales, fait ressenti encore de nos jours, sans que la possibilité d'accepter une autre langue étrangère soit imaginée. Ressuscitée durant la courte période d'après sa réintégration à la Roumanie entre 1918 et 1940, puis 1941 et 1945, la Bessarabie aura comme besoin primordial de redonner à la langue nationale son statut adéquat dans tous les domaines de son activité, fait moins réalisable pendant la période de la seconde guerre mondiale et évidemment moins bénéfique à la propagation d'une langue étrangère comme le français. De même, la République Autonome Soviétique Socialiste de Moldavie (aujourd'hui la Transnistrie comme partie de la République de Moldova), créée par le régime bolchevique en 1924, ne va pas se distinguer par un intérêt particulier envers la francophonie.

Ce n'est qu'avec la période soviétique d'après-guerre que la francophonie va connaître

son caractère massif dans la République Soviétique Socialiste de Moldavie, y inclus la Transnistrie. Le paradoxe consiste en ce que, séparée de nouveau de la Roumanie et placée à l'intérieur d'un autre empire beaucoup plus sophistiqué comme l'Union Soviétique, la RSS de Moldavie va devenir un terrain propice à la francophonie pour plusieurs motifs. Premièrement, l'intérêt stratégique et politique du Parti Communiste de l'URSS a consisté à promouvoir le français comme langue du Parti Communiste frère de France au détriment de l'anglais américain ce qui s'est réalisé par le prisme des contacts avec la France et les Français, par la présence d'un seul journal français «L'Humanité» du PCF, évidemment d'orientation idéologique, et du journal soviétique «Moskovskie novosti», traduit en plusieurs langues, y inclus en français, pour des besoins de sécurité politique et pour donner l'impression d'un choix de lecture politique multiple. Deuxièmement, le français avait déjà des origines profondes à la cour du tsar et dans les hauts milieux de la société russe vu son statut de langue des nobles et internationale, donc il pouvait être promu d'une façon plus facile et efficace que les autres langues étrangères. Troisièmement, cet intérêt politique coïncidait avec l'intérêt linguistique des Moldaves qui représentaient l'unique république soviétique d'origine latine (fait bien camouflé par les autorités soviétiques en vue de distinguer et distancer les Moldaves des Roumains) et très sensible à la promotion d'une langue étrangère d'origine aussi romane. Quatrièmement, cela ressuscitait l'intérêt pour la langue et la culture françaises de la part de la haute société moldave. Toujours est-il que la francophonie moldave visera surtout l'enseignement et moins les autres domaines.

Pendant le régime soviétique la francophonie a connu la période la plus fertile de propagation et d'épanouissement, et à cette époque 82 % des élèves moldaves ont appris le français comme langue étrangère. C'est grâce à cette période que le français est encore aujourd'hui langue étrangère majoritaire. Dans les années 50, concrètement jusqu'à l'an 1954, les études de français ont été dispensées par l'Ecole normale supérieure (actuellement Université Pédagogique "Ion Creangă") de Chişinău qui a eu un Département de Langue Française et qui a servi de base pour la création du Département de Philologie Française de l'Ecole normale supérieure (actuellement l'Université d'Etat "Alecu Russo") de Bălţi, conduit à travers les années par les docteurs ès lettres I. Smirnov, A. Bondarenco, la Faculté des Langues et Littératures Etrangères étant dirigée pendant plus de trois décennies par le Docteur d'Etat, professeur titulaire, spécialiste en stylistique, poétique et littérature française, Ion Manoli. En 1964 a été fondé le Département de Langue Française conduit par E. Andreev, docteur ès lettres, maître de conférences, ayant parmi les premiers professeurs C. Prigorschi, A. Mihalachi, V. Adârov, M. Anghert, M. Bârcă, L. Botnaru, A. Macarov, E. Pavel, F. Flocea et d'autres. L'année suivante, une bonne partie des professeurs de Bălţi, ainsi que des professeurs venus d'autres universités soviétiques ont contribué à la fondation, puis au bon fonctionnement du Département de Philologie Française de l'Université d'Etat de Chişinău. Le fondateur et le premier directeur du département est Gr. Cincilei, docteur ès lettres, soutenu par les professeurs qui représentent la renommée de la francophonie moldave : P. Rosca, L. Varzaru, V. Movilă, Z. Radu, L. Ranga, L. Daşina, Ş. Biletov, B. Secieru, L. Novac, E. Tcaciiov, C. Groisman, M. Pcelina, T. Uscova, A. Rusu, N. Zgardan, E. Grati, D. Tabac, V. Banaru, A. Lenţa et qui deviendra jusqu'à aujourd'hui la pépinière de base de la république dans la formation des philologues, des traducteurs et des professeurs de français. Le département de philologie a eu systématiquement un professeur natif de

français, certains professeurs ont effectué des stages en France, d'autres ont pu partir comme interprètes de français représentant l'Union Soviétique dans les pays africains. A partir de l'an 1974 le Département de Philologie Française de l'Université d'Etat de Moldova, soutenu par le Département de Langue française et l'Institut de formation continue, élabore des manuels autochtones de français pour les écoles moldaves (auteurs A. Macarov, Z. Radu, L. Varzaru, C. Groisman, C. Prigorschi, M. Prigorschi), des manuels en coopération avec les enseignants scolaires (Z. Radu, S. Banaru, V. Cozma, E. Vasiloi) ou avec des professeurs de Bălți et Chişinău (I. Smirnov, L. Ababii, C. Țâpin, J. Smirnova, A. Bondarencu, S. Lupan), des méthodologies de l'enseignement du français (M. Prigorschi, I. Smirnov), des dictionnaires bilingues (G. Cincilei, E. Andreev, M. Prigorschi, E. Tcaciou, A. Macarov, Z. Radu, V. Banaru, L. Varzaru, S. Banaru et d'autres). Les professeurs universitaires effectuent des stages en formation continue dans les universités soviétiques, surtout russes. On organise annuellement des olympiades régionales et républicaines pour toutes les disciplines, y inclus pour la langue de Hugo, les gagnants de l'étape finale ayant le droit d'accéder sans examens à la spécialité universitaire du profil respectif. La majorité des écoles ont le français comme langue de base, certaines ayant le français renforcé comme l'école N1 de Chisinau et de Balti, où l'on connaît des professeurs renommés de la république tels que S. Banaru, T. Andriuşă, V. Gărbălău, V. Pşenicinovicov, M. Scobioală, L. Baheu, Z. Vârlan, E. Brânză, T. Babuc et beaucoup d'autres. Les méthodologies exploitées par les écoles et les universités moldaves ont à la base les principes de l'enseignement soviétique, axés sur des contenus plutôt informatifs que formatifs. Mais il faut reconnaître que l'enseignement du français, à l'université où à l'école, à Chişinău ou à Bălți, permet d'accéder à un niveau qualitatif de langue. C'est ce fait qui provoque un effet de surprise aux étrangers, à partir de cette étape et jusqu'à aujourd'hui, par la qualité de la francophonie moldave réalisée dans des conditions d'isolement quasi-total de l'ambiance française originaire.

Les fêtes de la francophonie moldave sont consacrées surtout à la Commune de Paris, célébrée pompeusement pour des buts politiques et idéologiques dans les villes et les villages, et aux notoriétés culturelles françaises. On construit des projets de collaboration, parmi lesquels le jumelage des villes moldaves et françaises telles que Chişinău et Grenoble, on accueille des délégations officielles françaises et de l'espace francophone, on fait des études universitaires avec des représentants de divers pays francophones, surtout de l'Afrique, on participe à des travaux agricoles en été dans des campus internationaux, ce qui permet de perfectionner le français, on organise des soirées festives communes, y inclus en français. En 1987, par exemple, l'Université d'Etat a préparé des manifestations destinées à l'amitié entre la RSS de Moldavie et Madagascar à l'occasion de la visite du ministre de la jeunesse de ce pays. En dehors de la connotation politique, toutes ces manifestations ont représenté des réalisations sur le plan linguistique, car le niveau du français a progressé, fait constaté même aujourd'hui par les Français et les francophones en visite dans la république.

La francophonie universitaire connaît durant cette époque un épanouissement proéminent par la démonstration d'une collaboration utile entre les deux facultés de Bălți et Chişinău sous aspect scientifique et didactique. On constate, ainsi, la parution, d'un côté, des sources scientifiques collectives sur la syntaxe, la morphologie et l'histoire de la langue

française (auteurs M. Ionița et V. Banaru), et, de l'autre côté, des travaux individuels ou monographiques sur divers aspects de la langue française : dérivatologie, morphématique et lexicologie (G. Cincilei), syntaxe et morphologie (V. Banaru, A. Bondarenco, M. Ionița, E. Gleibman, A. Lența), sémantique lexicale et grammaticale (V. Banaru, A. Lența, M. Ionița, G. Primovici), stylistique et poétique (I. Manoli, E. Bulgac, A. Macarov, V. Grigore), histoire et civilisation (A. Macarov, E. Andreev), traductologie (A. Macarov). On voit apparaître des traductions collectives des contes moldaves en français (V. Banaru, M. Ionița, I. Smirnov, V. Grigoriev, V. Sârghi) et des textes littéraires en roumain (V. Vasilache, Gh. Chiriță). Parallèlement, on élabore des ouvrages scientifiques en français sur d'autres domaines de l'activité humaine : La tétanie neurogène, Le syndrome d'hyperventilation (I. Moldovanu), La recherche opérationnelle, La programmation mathématique (V. Railean), La technologie des boissons (J. Ciumac). Il est important de mentionner qu'une série de ces ouvrages sont élaborés dans des pays francophones de l'Afrique par les spécialistes moldaves en vue de faciliter la compréhension et la communication, sans ignorer le fait que ces stages représentaient l'unique occasion de travailler en perfectionnant le français dans une ambiance francophone spécifique.

Les programmes, les manuels et les supports didactiques pour les universités sont aussi multiples visant surtout l'enseignement du français et de ses domaines : programme analytique (V. Banaru), histoire de la langue (G. Cincilei), grammaire théorique (V. Banaru, M. Ionița, A. Lența), stylistique et analyse du texte (N. Zgardan, E. Bulgac, A. Macarov, L. Moraru), histoire de la France (A. Macarov, L. Moraru), dictionnaire de stylistique et poétique (I. Manoli), dictionnaire français-russe de médecine (G. Bejenaru) et d'autres.

Un chapitre important est écrit durant cette période par la collaboration francophone entre les républiques soviétiques comme résultat des activités fructueuses des savants Gr. Cincilei et V. Banaru qui jouissaient d'une renommée internationale. Gr. Cincilei et V. Banaru franchissent les frontières de la république en tant que membres des Conseils Scientifiques pour la soutenance des thèses de doctorat et de doctorat d'Etat de Biélorussie, Lettonie, Lituanie, Russie où ils présentent régulièrement des avis critiques à partir de 1980 jusqu'en 1992 et font promouvoir l'image de la francophonie moldave dans l'ex-espace soviétique. Avant l'an 1981, toute une pléiade de jeunes savants francophones de la république comme I. Smirnov, I. Manoli, A. Bondarenco, M. Junghietu, M. Rumleanski, P. Roșca, E. Jitaru, A. Mihalachi, M. Prigorschi, C. Prigorschi, A. Rusu, E. Bulgac, A. Dari, A. Lența ont préparé et soutenu leurs thèses de doctorat hors la république. Après la soutenance de la thèse de docteur d'Etat (1981) par V. Banaru en linguistique générale, deux directions scientifiques s'établissent dans la formation des chercheurs moldaves en philologie française : *Lexématique et sémantique du mot français*, dirigée par Gr. Cincilei et *Grammaire de la proposition et grammaire du texte français*, parrainée par V. Banaru. Cet évènement permettra à une autre équipe de savants de préparer leurs thèses au Département de Philologie Française de l'Université d'Etat, mais qui seront soutenues à Moscou, Kiev ou Minsk, tels que E. Axenti, N. Crivceanski, L. Moraru, S. Moraru, V. Indricean, V. Grigore, V. Hristov, V. Scutelnicuic, S. Sofroni, Gh. Moldovanu, E. Dragan. C'est à partir de cette étape que Gr. Cincilei et V. Banaru seront invités pour soutenir des cours dans les universités de l'ex-Union Soviétique et participer avec des communications scientifiques importantes aux conférences et aux colloques de Saint-Petersbourg, Kalinin,

Moscou, Samarkand. En sens inverse, une série de savants de la francophonie soviétique a été invitée pour des conférences, colloques ou comme présidents des commissions de licence à Chişinău, tels que R. Budagov, N. Arutiunova, V. Gak, V. Makarov, V. Grigoriev, R. Piotrovski et d'autres. A partir de l'an 1980 apparaît le recueil annuel de publications scientifiques *La philologie romano-germanique*, distribué dans toute l'Union et qui accorda la possibilité aux chercheurs moldaves de présenter et de débattre les résultats de leurs investigations à la base du français. Il faut dire que les savants francophones soviétiques ont eu la possibilité de publier des articles dans des revues ou recueils scientifiques de toute l'Union en commun avec les savants de cet espace ce qu'ont fait les savants moldaves Gr. Cincilei, V. Banaru, I. Manoli, D. Lenţa en collaboration avec V. Grigoriev, A. Alekseev, M. Potapova, G. Makarenko, B. Normuradov et d'autres. Une contribution importante dans l'enseignement du français revient durant cette période aux départements de langues étrangères des institutions supérieures dirigés par des francophones tels que S. Railean, D. Lenţa, P. Roşca, M. Bârcă, au département de langues romanes dirigé par l'académicien A. Ciobanu, au département de l'Académie des sciences dirigé par le docteur ès lettres M. Junghietu, sans oublier le département de la formation continue dirigé jusqu'à aujourd'hui par le professeur V. Gărbălău.

La vraie francophonie se manifeste à l'époque actuelle, juste après la formation en 1991 de l'état indépendant moldave – la République de Moldova. Son aspect massif et varié formera le sujet d'un autre article vu l'importance, la diversité et la richesse des activités ou manifestations organisées par les structures impliquées à partir du niveau préuniversitaire - écoles, gymnases, lycées, classes bilingues ; universitaire - départements de philologie française de l'Université d'Etat de Moldova, de l'Université d'Etat de Bălţi, de l'Université Pédagogique de Chişinău, de l'Université Libre Internationale de Moldova, des Universités de Cahul et de Tiraspol ; départements de français ou de langues modernes de l'Université d'Etat de Moldova, de l'Université d'Etat de Bălţi, de l'Université Pédagogique de Chişinău, de l'Université Libre Internationale de Moldova, de l'Académie des sciences économiques, de l'Université Polytechnique, de l'Académie des beaux-arts, de l'Université de médecine ; des filières francophones de l'Université d'Etat de Moldova, de l'Université Libre Internationale de Moldova, de l'Académie des sciences économiques, de l'Université Polytechnique, de l'Université de médecine, de l'Institut des relations économiques internationales ; des organismes politiques nationaux – parlement, gouvernement, ministères de l'enseignement et des affaires étrangères ; jusqu'aux organismes français et francophones internationaux présents dans la république – Alliance Française de Moldavie, Antenne universitaire de la Francophonie, Agence francophone intergouvernementale etc.

Tout ceci permet de constater que la République de Moldova, en tant que membre officiel de l'Association internationale des pays francophones, veut s'imposer et s'impliquer activement dans toutes les activités et les manifestations de la francophonie internationale, espérant même organiser en 2012 le sommet international de la Francophonie qui cette année-ci se déroulera pour la première fois dans un pays de l'Europe Centrale et Orientale – la Roumanie, ce qui démontre l'autorité de la francophonie de ce côté du monde.

«FRANCOPHONIE : LA CHANCE D'UNE UNIVERSALITÉ D'AUJOURD'HUI»

Philippe LOUBIERE
Université Paris III
phloubiere@wanadoo.fr

Mesdames, Messieurs les professeurs,
Chers collègues,

Je viens de l'université de Paris-III. J'ai consacré des travaux universitaires à la littérature roumaine, en particulier au théâtre de Teodor Mazilu et à la poésie de Lucian Blaga dont j'ai publié des traductions⁽¹⁾. Je fais en ce moment des recherches sur le lexique roumain d'origine orientale.

Je suis également le rédacteur en chef d'une revue trimestrielle, *Lettre(s)*, consacrée aux questions qui se posent aujourd'hui à la langue française et à la francophonie, francophonie dont l'universalité est soumise à la rude concurrence de la mondialisation, mais francophonie qui parcourt aujourd'hui les voies d'une universalité renouvelée.

Introduction

En 1783, l'écrivain Antoine de Rivarol (1753-1801) a remporté le grand prix de l'académie de Berlin pour un essai resté fameux : *Le discours sur l'universalité de la langue française*. Il y développait les raisons pour lesquelles le français régnait sur l'Europe de son temps.

L'argument principal de ce dernier, ce sont les qualités intrinsèques du français, et en particulier sa capacité à *nommer*. Puis Rivarol est passé de la *qualité de langue* à la *qualité de civilisation* qui l'accompagne : c'est elle qui a conquis l'Europe, mieux et en tout cas plus durablement que ne l'aurait fait n'importe quelle grande armée. La France s'est ainsi prise pour la Grèce, et sa langue, succédant au latin, a régné comme une Rome qui aurait remplacé ses légions par le verbe. L'argument a séduit et notre jeune écrivain (il venait d'avoir trente ans) a emporté le prix.

Mais si l'on lit attentivement *Le discours...*, on constate que notre lauréat n'a pas répondu de façon égale à l'ensemble des questions posées par l'auguste académie. En effet, la dernière partie de l'énoncé demandait de traiter des chances de durée de cette incontestable suprématie : «*Est-il à présumer, demandait l'académie de Berlin en troisième et dernière question, que la langue française conserve cette prérogative ?*».

Il ne s'agissait plus de constater une évidence et de l'expliquer, mais de conclure en élevant le débat au niveau de la prospective linguistique. Et Rivarol sur ce dernier point a été très évasif; à peine déduit-on de son exposé que, puisque les choses sont bien ainsi, il n'y a guère de raison que les mêmes causes ne produisent pas toujours les mêmes effets.

Les académiciens prussiens n'ont pas semblé remarquer cette faiblesse, tant l'installation dans la durée de la langue française comme langue de l'Europe allait de soi.

Mais avec les yeux, les doutes et les rivalités d'aujourd'hui, on regrette une telle omission. On regrette que n'ait pas eu lieu, à défaut d'un débat contradictoire, au moins un début d'exposé des motifs permettant de «*présumer*» les conditions de la confiance en la pérennité des positions du français.

I. Quelle universalité de la langue française aujourd'hui ? Un état des lieux

a. la langue française devant la crise du sens

Comme on est loin aujourd'hui de cette évidence ! Avec les yeux, les doutes et les rivalités d'aujourd'hui, on aurait plutôt tendance à se gausser de cet optimisme béat.

Certes, le français conserve intacte, ou presque intacte, sa capacité à nommer de façon précise les notions et les techniques nouvelles, mais la précision qui fit le succès du français n'est plus, comme au XVIII^e siècle, voire au XIX^e, l'unique critère pour *nommer*. Aujourd'hui, il faut souvent sacrifier le temps de la réflexion et accepter parfois de dire n'importe comment, parce qu'il faut *nommer* vite. Ce qui était, et est toujours, une qualité n'est pas *nécessairement* une condition de durée.

Le beau temps de Rivarol a subsisté tant que l'on a disputé des langues pour leurs qualités intrinsèques, pour les notions que l'on pouvait exprimer grâce à elles, pour leurs subtilités. Les langues étaient alors, pour parler comme Ésope, les meilleures des choses.

Mais dans un monde médiatisé comme le nôtre, le rapport de l'homme à la langue qu'il utilise a changé. Il recherche moins la subtilité du discours qu'un moyen de communication immédiat et minimal avec le reste du monde. La logique de ce langage commun, c'est en quelque sorte la communication pour la communication, sans égard pour la qualité d'expression de la pensée. C'est la prise d'indépendance du signifiant par rapport au signifié. C'est l'apothéose de la pratique publicitaire, de la communication politique, qui emploient un mot pour son impact, pour sa charge émotive, pour son *affect*, bien plus que pour son sens. C'est l'art suprême de tromper par omission, non par omission d'un terme, mais par omission du rapport au sens de ce terme. C'est une crise du verbe, qu'accompagne parallèlement le triomphe de l'image et de l'effet spécial.

La langue est donc bien aussi, toujours pour parler comme Ésope, la pire des choses.

Et reconnaissons que la langue française a du mal à se détacher des liens du sens, moins sans doute par nostalgie du temps de Rivarol où elle régnait par le verbe, que parce que ses propres rapports avec elle-même ne lui permettent pas de s'en passer.

Est-ce à dire que, dans les conditions de communication et de vitesse qui accompagnent la mondialisation, la langue française ne pourrait soutenir un nouveau *Discours* sur son universalité ?

b. universalité ou mondialisation ?

C'est qu'il ne s'agit pas de confondre *universalité* et *mondialisation*. Cette dernière se définissait dans les années 50 comme *le fait de donner une dimension mondiale à quelque chose dont on précisait la nature*, comme par exemple «la mondialisation d'un conflit».

C'était alors un phénomène dynamique ; mais ce n'est plus l'acception d'aujourd'hui où la mondialisation se présente comme absolue, sans référence à un objet précis. C'est un état de fait, comme l'est le résultat d'une conquête : *ce n'est plus une dynamique, c'en est le résultat*.

Des langues qui se posent la question de leur place dans la mondialisation, il y en a d'autres que le français : l'espagnol, le chinois, l'arabe, le russe et l'anglais, pour nous en tenir aux langues de travail de l'ONU. Cette liste de langues a été établie en fonction du nombre de leurs locuteurs respectifs, c'est-à-dire du poids des États et des peuples qui les

parlent. La question de leurs qualités linguistiques ne se pose même pas : rapport de forces politico-démographique d'une part, et compromis entre simplification de la communication internationale et diversité culturelle réduite au strict minimum d'autre part, sont seuls déterminants.

Inséparable de la notion de mondialisation et lié à son sort, l'anglais occupe une place spécifique. Cette langue de culture s'est effacée derrière sa caricature omniprésente et appauvrie. Le *basic english* s'est laissé tenter par le pouvoir de communiquer pour communiquer et a ainsi conquis le monde de l'à-peu-près, balançant entre langue de bois des nouveaux maîtres politico-économiques du monde et *pidgin* de leurs sous-traitants.

La langue de Shakespeare pouvait prétendre à l'universalité ; n'y était-elle pas parvenue d'ailleurs à sa façon avec l'auteur de *Hamlet* ? En revanche, l'anglais de bois qui a presque partout remplacé aujourd'hui celui de Shakespeare a perdu tout ce qui faisait l'universalité potentielle de l'anglais.

Ce qu'il a gagné en horizontalité dans la mondialisation, l'anglais l'a perdu en verticalité en devenant l'instrument d'une gigantesque normalisation des comportements, en devenant le vecteur du désir immaîtrisé de tout un chacun de consommer la même chose que son semblable, quand ce n'est pas de courir après la même «servitude volontaire» que lui.

C'est pourquoi on n'imagine pas plus un Étienne de La Boétie (1530-1563), presque contemporain de l'universel dramaturge anglais (1564-1616), qu'un Rivarol souhaiter, voire simplement penser, prononcer un quelconque *discours sur la mondialisation de la langue française*.

c. la francophonie entre force et faiblesse

Mondiale, la langue française l'est pourtant, à travers la francophonie. Mais la francophonie, même si c'est l'Histoire qui a présidé à l'expansion internationale du français, est restée avant tout un phénomène linguistique et culturel. C'est même ce qui la distingue fondamentalement des autres langues de grande diffusion.

Les bases de l'hispanité, par exemple, sont autant la langue espagnole que l'appartenance à une communauté historico-sociologique, géographiquement liée à un continent donné et héritière de l'ancien empire espagnol.

C'est qu'à la différence aussi du *Commonwealth* qui demeure lié plus ou moins étroitement à la Couronne britannique, la francophonie ne se réduit pas à la transformation des anciens liens coloniaux de la France. D'anciennes colonies anglaises, comme l'île Maurice et les Seychelles, sans parler du Québec, sont membres de l'Organisation internationale de la Francophonie. Certains pays francophones ont même d'autres appartenances linguistiques, plus fortes que celles qu'elles partagent avec la francophonie, les pays arabes par exemple.

Certes, le français fut conquérant en Afrique, mais il fut persécuté aussi, en Amérique du Nord et sur notre continent. Il est en tout cas maintenant, à l'instar de ce qu'il est depuis le début dans l'espace roumanophone, partout librement consenti.

Avoir «le français en partage», c'est certainement aussi avoir en partage *une certaine façon de penser en français*, mais cette simple pratique linguistique et culturelle ne constitue guère en soi un empire : les francophones sont répartis sur les cinq continents et leur diversité se prêterait mal à un tel projet.

Il n'est que de voir, d'ailleurs, la difficulté de l'Organisation internationale de la Francophonie à définir un projet spécifiquement francophone ambitieux. Les droits de l'homme et le développement socio-économique du Sud, qui sont des exigences absolument indispensables, restent un projet politique encore trop dans le vague, voire minimaliste, doté de peu de moyens par rapport à son objet, et dont les francophones en tant que tels n'ont pas l'exclusivité. Quant aux ambitions politiques de Paris, elle sont, aujourd'hui, malgré de vagues déclarations d'intention qui ne sont qu'exceptionnellement suivies d'effet, très peu ouvertes sur un projet francophone dont la France prendrait la tête. Celle-ci aurait plutôt tendance à se désengager de ses obligations, et à ne plus avoir comme politique francophone que la restriction des crédits et les tracasseries sur les visas !

Cette francophonie-là, politique, officielle, est effectivement en situation de fragilité devant une mondialisation qui ne s'exprime pratiquement qu'en anglais.

Et pourtant, on constate une dynamique en faveur du français un peu partout, même en Europe. Au niveau des États, d'abord, qui sont de plus en plus nombreux à demander des professeurs de français, qui mettent ou remettent le français dans leurs programmes scolaires, qui se rapprochent officiellement ou officieusement de la Francophonie, comme le Vietnam, l'Algérie, la Croatie ou l'Autriche, ou encore qui peuvent être sensibles aux choix internationaux ou européens des Français, lorsque ces choix sont originaux.

II. Francophonie: la chance d'une universalité vraie

a. permanence d'une universalité de la langue française

C'est qu'à côté d'une mondialisation qui en matière de culture détruit beaucoup et offre peu, la nécessité d'une forme de verticalité dans l'expression de l'esprit demeure ; et la langue française continue d'être perçue, comme au temps de Rivarol, comme un des meilleurs moyens d'expression de l'esprit, comme une voie possible d'accès à l'universel.

Naturellement, il ne s'agit plus pour le français de ne régner que sur les beaux esprits de la seule Europe du XVIII^e siècle ; la francophonie a des dimensions et des exigences beaucoup plus vastes.

Ce qui fait l'universalité d'une langue, ce n'est évidemment pas le fait d'être parlée par toutes les hôtesse de l'air, mais c'est sa capacité à donner accès à tous les domaines de la culture, des sciences et des techniques ; c'est sa capacité à *dire le monde*. C'est, comme le disait Rivarol du français, sa capacité à *nommer*.

L'universalité d'une langue c'est sa capacité à aider à dépasser les conditions linguistiques initiales d'une démarche intellectuelle, non de prétendre tenir lieu de toutes les autres langues.

Ce qui fait l'universalité d'une langue, c'est enfin et même surtout d'être le support d'une pensée critique.

C'est ce couple original entre la langue et la pensée française que la francophonie offre en partage à ses locuteurs.

b. nouvelle universalité de la langue française

L'universalité d'une langue, nous venons de l'évoquer, c'est essayer de tout dire, ce

n'est pas essayer de tout remplacer ; c'est pourquoi, dans les conditions d'aujourd'hui, l'universalité de la langue française et de la francophonie, si elle demeure irréductiblement originale, n'est pas une démarche qui exclut les autres langues et les autres cultures.

On peut même dire au contraire que, désireuse de diversité, voire de dépassement, l'universalité de la langue française se nourrit aussi de ce que l'ensemble de la francophonie lui apporte de l'extérieur.

Parce que le combat de l'esprit n'exclut personne, parce que la francophonie est de tous les continents, elle est le terrain par excellence du dialogue et du respect des cultures. Aucun renoncement à la culture d'origine n'est envisageable. Il est particulièrement révélateur à ce sujet de constater que les deux derniers académiciens français viennent du grand large : l'un, M. François Cheng, est chinois, l'autre, Mme Assia Djebar, vient d'une Algérie qui a rompu avec la violence que l'on sait ses attaches coloniales avec la France et qui reconnaît aujourd'hui que le français lui est autant une langue d'ouverture qu'une «langue d'intimité».

La langue française et la francophonie sont universalité, non parce qu'elles sont les plus brillantes, encore moins parce qu'elles voudraient être seules, mais parce qu'elles sont diversité, parce qu'elles sont alternance à la normalisation et à la langue de bois, parce qu'elles sont antidote à un *politiquement correct* impérial et impérial.

La langue française et la francophonie sont une chance qui ne saurait être partout que librement consentie.

Conclusion : la foi en l'homme

Pour souhaitable que soit l'universalité du français, monsieur de Rivarol, celle-ci n'est pas un acquis définitif, c'est un combat renouvelé, qui participe de la nature même de celui de l'esprit, toujours vigilant et parfois bien fragile.

L'aboutissement logique de l'esprit de la francophonie – version moderne et universelle de la cité – croise le projet politique, parfois fragile lui aussi et objet en tout cas de vigilance, de la démocratie ; croise, ce qui en est la cause et la conséquence, *la foi en l'homme*.

C'est pour cela que le socle le plus solide de la langue française, *ce sont les hommes qui la parlent*. Ce sont eux qui prennent l'initiative ; l'aide des institutionnels vient ensuite, dans les limites que l'on sait.

La francophonie d'initiative, ce sont des colloques comme celui qui nous a réunis: des universitaires venus de différents horizons francophones se sont rapprochés pour concrétiser, qui une cotutelle, qui une direction de thèse, qui la traduction d'un livre, qui la publication d'un article ou d'une revue, qui la préparation d'un stage en France pour un groupe d'étudiants, qui l'organisation d'une filière francophone dans une université, qui le simple envoi de livres ou d'ordinateurs.

Il y a à l'évidence une dynamique en faveur de la langue française et de la francophonie. Comment la Moldavie n'y aurait-elle pas toute sa place ?

Cette dynamique est avant tout celle du contact humain, celle de l'initiative individuelle qui s'organise, celle aussi des associations. Cette dynamique est celle d'une solidarité entre citoyens francophones qui ont à leur disposition une langue commune pour se parler, pour se confier, pour s'aider et – osons dire le mot – pour s'aimer.

Cette langue, Mesdames et Messieurs, est entre vos mains.

-
- (1) LUCIAN BLAGA, În marea trecere, «Au fil du grand parcours», édition bilingue avec une traduction de Philippe Loubière, Ed. Paralela-45, Bucarest, 2003;
- TEODOR MAZILU, Teatru, prefață și îngrijire de PHILIPPE LOUBIÈRE, Ed. Sigma, Bucarest, 2001;
- TEODOR MAZILU, Cîntece de alchimist, «Chants d'alchimiste», édition augmentée, accompagnée d'une traduction française de PHILIPPE LOUBIÈRE, Ed. Crater, Bucarest, 2000.

LE PROLOGUE DE LA PARTICIPATION ROUMAINE A LA FRANCOPHONIE UNIVERSITAIRE. LE COMITE PROVISOIRE, KLINGENTHAL, 1978.

Paul MICLĂU
Université de Bucarest
paul_miclau@yahoo.fr

La réunion de Québec en 1972 a décidé que l'AUPELF allait organiser des comités régionaux des départements d'études françaises partout dans le monde. Ce qui fut fait pour les Amériques, l'Afrique, l'Asie, jusqu'en Australie.

Par ailleurs périodiquement il y aurait des Rencontres mondiales de l'AUPELF. La deuxième devrait avoir lieu à Montréal, en mai 1975. Je trouve dans mes papiers une demande auprès du recteur de l'Université de Bucarest dans laquelle je sollicite l'accord de participation à la rencontre en question, avec l'argument comme quoi il s'agirait du «prestige de notre école de romanistique en général et de français en particulier». Entre temps, en 1974, lors d'un stage à Paris, j'ai pu renouer les relations avec l'AUPELF, bureau de Paris, personnellement avec Michel Tétu, le secrétaire général adjoint de l'AUPELF.

Mais la deuxième rencontre fut reportée et elle a eu lieu à Strasbourg, 17-23 juillet, 1977. Dans les conditions d'après le tremblement de terre qu'a subi la Roumanie en mars 1977, point ne fut question de notre participation à cette nouvelle rencontre.

Je dispose du rapport général du comité de synthèse d'où il résulte que les travaux ont porté sur «l'enseignement du français comme instrument d'accès à l'information et aux échanges en français» et «les programmes spécialisés d'études françaises : finalité et contenu». Huit cents universitaires ont participé aux débats.

Pour ce qui est de l'organisation régionale on a démarré par les comités où les contextes socio-culturels exigeaient la présence plus active de l'AUPELF. Normalement la dernière en date fut l'Europe, divisée en deux : francophone et non francophone.

Plus concrètement, on a fait un avant-projet d'un séminaire européen des départements d'études françaises qui allait se dérouler en Pologne, en septembre 1979, avec les composantes d'organisation. Parmi celles-ci la tenue d'une réunion préparatoire à Klingenthal, près de Strasbourg, en juillet 1978.

Entre temps Michel Tétu arrive à Bucarest, au mois d'avril, dans une mission organisée par la voie diplomatique. Au département de français de Bucarest, il fait un exposé dans l'amphi Haşdeu sur les littératures d'expression française.

Il nous donne tous les détails concernant le séminaire de Pologne et surtout la réunion préparatoire de Klingenthal. Madame Angela Ion, chef du département de français exprime le regret que la Roumanie n'ait pas pu participer aux travaux de Strasbourg, vu les conditions spéciales du pays après le tremblement de terre et propose que je sois coopté dans le comité provisoire. D'accord, fait spontanément Michel Tétu.

Le hasard a fait que le vice-président de l'Université de Bucarest, Titus Georgescu, professeur d'histoire, soit invité par l'Université de Lisbonne pour participer à des entretiens en vue d'un possible accord de coopération. Comme les Portugais étaient connus comme francophones et comme j'avais fondé en tant que doyen la section de portugais à l'Université de Bucarest, le vice-recteur décide que je l'accompagne. La visite allait

commencer un jour après la fin de la réunion du comité provisoire.

Alors l'idée me vient, et il fallait avoir de ces idées pareilles à cette époque-là, de demander un visa de transit, via la France, qui pouvait s'étaler alors sur cinq jours. Mais là encore il fallait l'accord au moins verbal de la part du Ministère de l'enseignement. Pour ce faire s'imposait un mandat préalable, avec peu de chances de l'obtenir dans le fond et dans la forme (visa de transit).

Alors je vais voir le ministre adjoint, Constantin Petre, au premier étage et je lui explique la chose, comme ça entre hommes, sportivement. Je note que c'est la même personne qui a été chef de la télévision roumaine en décembre 1989, quand il a appuyé la transmission en direct de la Révolution, dans des images qui ont fait le tour du monde. Peut-être comme un avant-goût de cela il sourit, pèse un peu les risques de la chose et il dit «D'accord», mais «Faites gaffe !».

Le bureau de l'AUPELF est situé Boulevard Saint-Germain, près de la maison où a habité mon ami, Guillaume Apollinaire. – Vous êtes logé à côté dans un hôtel, rue des Saints Pères, trois étoiles, ça vous va ? – Sourire. C'était ça l'AUPELF entre des palaces et la Cité Universitaire, régime étudiant avec des toilettes sur le couloir.

J'apprends qu'il y a un autre collègue, venu de Finlande et que le lendemain matin on ira en voiture, dans les cinq cents bornes sur l'autoroute.

Le collègue c'est Lauri Lindgren de l'Université de Turku qui sera mon meilleur ami dans le comité. Parmi tant d'autres langues, il parle aussi le roumain, pour avoir suivi des cours de vacances à Sinaïa chez nous. Gentil comme tout, poli et réservé comme les nordiques, mais avec de bons pigments d'humour qui éclairaient son visage et faisaient frémir discrètement sa barbe.

Mais qui se trouve au volant ? C'est Danièle Racelle-Latin, chargée de mission auprès de l'AUPELF. Elle venait de Liège, et elle était, comme moi, amoureuse d'Apollinaire. Sur l'autoroute de l'Est, inédite pour moi, la voiture transportait corps et esprits, dialogue euphorisant greffé sur la compétence, l'espoir d'une fructueuse collaboration. Je vois et je revois le film d'alors inscrit dans la durée, passée, mais toujours présente. Mémoire affective, comme dirait l'autre.

Sur ça on arrive à Klingenthal, l'endroit où se trouve le château de chasse de Napoléon III ; là vont se dérouler les débats du comité. On me dit que je suis logé dans la pièce de l'empereur même, dans son propre lit : pièce possible, quant au lit...

Le séminaire est organisé par l'AUPELF en partenariat avec la Fondation Goethe. On a donc quatre jours de travaux compacts, puisqu'on est logés tous ensemble et nourris par dessus le marché.

Ce fut l'occasion de faire le tour du monde par la présentation des activités de tous les comités régionaux, pour s'arrêter longuement sur la situation du français dans les pays de l'Europe non francophone, au niveau de l'enseignement préuniversitaire, comme on dit en Roumanie. Dans la plupart des cas, elle n'est pas brillante. En Allemagne, par exemple, le français est choisi comme première langue par 25.000 élèves sur 4 millions qui choisissent l'anglais.

Mes collègues présentent, chacun à son tour, les efforts que déploient les départements aux niveaux didactique et de la recherche.

J'ai beaucoup insisté sur le fait que dans ces départements se déroulent des recherches

de pointe, qui sont, sur le plan théorique et surtout appliqué, au même niveau que dans les pays francophones, dans un dialogue très fertile avec des spécialistes français. C'est dans ce contexte que doivent agir les membres du comité, surtout dans le domaine de l'analyse contrastive, comme antichambre de la didactique. Mais voici la liste des participants, que je reproduis telle qu'elle se trouve dans le document officiel :

Allemagne: Mme Danielle Endepols-Dumontet, Université de Mayence, Romanisches Seminar; M. Jürgen Olbert, Association des professeurs de français.

Autriche : M. Henri Vernay, Université de Klagenfurt.

Finlande : M. Lauri Lindgren, Université de Turku, département de philologie romane, faculté des Sciences.

Grèce : Mlle Héléne Skoura, Université d'Athènes.

Italie : M. Domenico D'Oria, Université de Bari, Istituto di Lingua e letteratura francese, faculta di Lingue et Letterature Straniere.

Norvège : M. Rolf Tobaissen, Université d'Oslo, Institut d'études romanes, section de français.

Pologne : M. Jozef Heistein, Université de Wroclaw, Institut de philologie romane.

Roumanie : M. Paul Miclau, Université de Bucarest, Faculté des Langues étrangères.

Royaume-Uni : M. Hagen François Menuge, University of Surrey, Department of Linguistics and International Studies.

Observateurs : M. Philippe Greffet, Secrétaire général, Alliance Française; M. Jaques Cellard, «Le Monde».

Secrétaire de l'AUPELF : M. Michel Tétu, Secrétaire général adjoint, Université Laval Québec ; M. Jean-Claude Castelain, responsable du Service des études françaises, Université de Montréal ; Mme Danièle Racelle-Latin, Chargée de mission, Paris ; Mme Catherine Fabre, Service d'information et des relation extérieures.

Pour ce qui est de la problématique, voici ce qu'en dit le Procès-verbal de la réunion:

«Au cours de ce large tour d'horizon, une série de problème touchant à l'enseignement du français ont été soulevés qui ont fait parfois l'objet de longues discussions ; mais les membres du Comité semblent, dans l'ensemble, inquiets de la situation du français dans leur pays et souhaitent que certaines mesures soient prises afin de redonner au français la place qu'il a perdue dans l'enseignement.

1. Dans l'enseignement secondaire. Le Comité désire sensibiliser les universitaires à l'importance de la place du français dans le secondaire, car de là dépend l'enseignement du français à l'Université. Il souhaite que soient menées, comme en Allemagne ou en Norvège, des campagnes en faveur du français auprès de la population, afin de libérer le français d'une image de marque trop traditionnelle et littéraire qui le met en défaveur par rapport à l'anglais.

2. Dans l'enseignement supérieur.

a) Méthodologie de l'enseignement du français. Le Comité souligne la nécessité de renouveler la méthodologie de l'enseignement du français afin que l'étude de cette langue soit plus adaptée aux besoins et aux réalités actuelles. Il propose ainsi de remodeler et d'élargir le contenu de l'enseignement en développant la partie «civilisation» et en introduisant l'étude des littératures et civilisations francophones. Le Comité manifeste

aussi un certain intérêt pour l'expérience de quelques universités anglaises qui associent l'enseignement du français à d'autres disciplines plus pratiques (droit, économie...).

b) Les lecteurs français à l'étranger. Le Comité constate le faible niveau et le manque de formation de la plupart des lecteurs français. Il souhaite qu'une action soit menée auprès des responsables afin de mieux préparer les lecteurs à leur fonction. Certains membres du Comité manifestent le désir que ces lecteurs aient aussi une formation linguistique et une expérience de l'enseignement universitaire.

c) Le problème des équivalences de diplômes. Le Comité demande à l'AUPELF d'étudier le problème de la reconnaissance des diplômes et de mener une action en faveur de l'équivalence des titres universitaires. Par ailleurs, il souhaite qu'une étude soit entreprise afin d'adopter une terminologie commune pour les cursus universitaires.

3. Dans le domaine extra-universitaire. Le Comité souligne le rôle important que peuvent mener les services culturels en faveur de la promotion et de la diffusion du français en le libérant d'une image de marque traditionnelle. Il remarque aussi la qualité des stages pédagogiques organisés pour les professeurs de français et regrette que les universitaires ne puissent pas y participer plus nombreux. L'AUPELF aurait sans doute un rôle à jouer dans ce domaine».

La rencontre allait établir des structures de perspective pour la francophonie universitaire en Europe non francophone. En effet, elles ont résisté jusqu'à la fin de l'AUPELF, environ une quinzaine d'années, quand celle-ci est devenue l'AUF.

Le premier point de ces activités, c'était, à Klingenthal, la mise au point du programme prévu pour le séminaire qui allait avoir lieu une année après en Pologne.

Je dois rendre hommage à notre collègue Jozef Heistein de Wroclaw qui a élaboré en détail le programme du séminaire. Il s'agissait d'un séminaire itinérant : Wroclaw, Cracovie et Varsovie, avec les horaires précis, prévus à l'avance, avec les questions matérielles que pose normalement une rencontre internationale.

L'apport principal de notre réunion c'était de débattre sur les thèmes pour désigner des responsabilités bien définies. Je cite encore le paragraphe en question du procès-verbal :

«Le choix du sujet du séminaire a suscité un long débat à l'issue duquel le Comité a conclu qu'il était nécessaire d'organiser un séminaire spécialisé qui, sous le titre *Etat actuel et perspectives des études françaises dans l'Europe non francophone*, s'orientera dans deux domaines de la méthodologie du français : «l'approche méthodologique des modèles linguistiques à la description et à la didactique du français» (thème I) et «les nouvelles approches des civilisations et littératures d'expressions française» (thème II). Pour le premier thème, M. Miçlau est choisi comme rapporteur ; pour le second thème, le (ou les deux) rapporteur(s) seront choisis ultérieurement par le Comité».

Si j'ai été choisi comme rapporteur du premier thème, c'est que j'ai beaucoup insisté sur les assises théoriques et scientifiques de nos démarches en Roumanie, visant à améliorer les études françaises et leur impact pédagogique.

L'important à l'époque c'était de faire le bilan des acquis de la linguistique, pour saisir

l'adéquation des modèles, pluriels, il faut le dire, à la didactique du français. Je l'ai dit avec un certain élan sinon passion et j'étais content d'avoir l'accord professionnel, mais aussi affectif, de mes collègues qui avaient de bons résultats dans leurs propres recherches et leur travail appliqué.

L'AUELF a toujours eu des programmes ambitieux sur un large éventail de problèmes. Pour nous autres, disons techniciens, cela nous incitait à dire que «qui trop embrasse, mal étreint». Mais les situations sur le terrain étaient fort complexes et différentes par rapport à un si grand nombre de pays et il fallait bien y répondre avec les compétences et les données matérielles, y compris financières.

Je reproduis ici la partie du procès-verbal consacrée aux questions concernant l'information et la documentation comme coordonnées importantes de l'AUELF, avec bien entendu, des références à notre Comité :

«Information et documentation.

I. Recommandations de Strasbourg.

Après un bref rappel des recommandations de Strasbourg en matière de documentation et d'information, les responsables de l'AUELF font part au Comité de deux projets en cours destinés à répondre aux besoins d'information et de documentation manifestés par les universitaires.

a) Le guide documentaire. Le Comité se déclare très intéressé par la réalisation prochaine d'un "guide documentaire" destiné aux professeurs de français étrangers de passage à Paris. Ce guide regroupera l'ensemble des services documentaires situés à Paris susceptibles de les intéresser.

b) La banque de données. Après la présentation de la future banque de données informatisées de l'AUELF où seront tenues les informations déjà recueillies dans les répertoires et de nouvelles données (professeurs, spécialités, domaines de recherches...), le Comité, vivement intéressé par ce projet, s'engage à fournir au secrétariat de l'AUELF toutes les indications utiles concernant leur département.

II. Circulation de l'information.

a) Relations entre les départements d'études françaises et contacts avec l'AUELF. Les membres du Comité, conscients des difficultés de circulation de l'information, regrettent qu'il y ait peu de relations entre les départements de français et souhaitent que l'AUELF soit mieux connue en Europe. C'est pourquoi ils s'engagent à sensibiliser leur université à l'action du Comité et à mieux faire connaître l'activité de l'AUELF dans les départements.

b) Diffusion des Presses universitaires de langue française. Le Comité souligne les difficultés de diffusion des presses universitaires qui sont mal connues et souvent inaccessibles. Il est intéressé par la possibilité de prévoir une annexe au catalogue de l'AUELF regroupant les publications en langue française des presses universitaires des pays non francophones.

c) Thèses universitaires. Le Comité propose qu'une politique générale soit menée en faveur de la diffusion et de la commercialisation des thèses dont il paraît souhaitable de réduire le volume. Il souhaite aussi qu'une campagne soit faite afin que tout travail de

recherche portant sur le français ou sur les littératures d'expression française puisse être publié en français, sinon accompagné d'un résumé en français.

III. Accès à la documentation.

Le Comité souhaite qu'il y ait des documents qui signalent et localisent à la fois des publications en langue française des pays non francophones et les travaux de recherche en cours dans les départements d'études françaises. Il propose qu'un état des travaux soit établi sur les recherches et publications concernant les littératures et études francophones.

IV. Le Bulletin des études françaises.

Les participants se déclarent heureux de son contenu mais souhaiteraient qu'il y ait un développement de la partie bibliographique avec la mention d'ouvrages récents accompagnée d'un résumé en français de un ou deux paragraphes. Le Comité demande à l'AUPELF d'élargir et d'augmenter la diffusion du Bulletin.

COMITÉ.

I. Choix d'un programme de recherche.

Afin d'appuyer et de concrétiser son action sur des programmes de recherches menées en commun dans plusieurs départements d'études françaises, le Comité souhaite vivement que le séminaire de Pologne aboutisse à l'élaboration de projets de recherches dans le domaine de la linguistique contrastive et des civilisations comparées. Il propose donc d'établir un état des travaux bibliographiques sur ces deux thèmes afin de les soumettre aux participants du séminaire ; chaque membre du Comité s'engage à fournir pour la réunion de février au bureau européen de l'AUPELF un état des publications récentes dans son pays sur ces thèmes choisis.

II. Election d'un vice-président.

En raison de l'absence de Mme Yllera, présidente provisoire du Comité, victime d'un regrettable accident, à qui les membres du Comité présentent leurs meilleurs vœux de prompt rétablissement, le Comité a décidé de procéder à l'élection d'un vice-président : M. Menuge, de l'Université de Surrey (Royaume-Uni).

III. Election du Comité définitif.

Le Comité définitif sera composé dans le cadre du séminaire de Pologne; il pourrait comprendre, si possible, un représentant par pays, mais se doterait d'un bureau exécutif restreint qui aurait l'avantage de se réunir plus facilement pour organiser les activités du Comité».

À la fin on procède à l'élection du Comité provisoire des départements d'études françaises européens, dont voici la composition :

Président : M. François Menuge, Université de Surrey, Grande-Bretagne.

Membres : M. Domenico D'Orta, Université de Bari, Italie ; Mme Danielle Endepols-Dumontet, Université de Mayence, R.F.A. ; M. Jerzy Falicki, Université de Lublin, Pologne ; M. Lauri Lindgren, Université de Turku, Finlande ; M. Paul Miclau, Université de Bucarest, Roumanie ; Mlle Hélène Skoura, Université d'Athènes, Grèce ; M. Rolf

Tobiassen, Université d'Oslo, Norvège ; M. Henri Vernay, Université de Klagenfurt, Autriche.

Bon, le lendemain du séminaire, Philippe Greffet me ramène en voiture à Paris, me dépose dans un modeste hôtel ; le jour d'après je décolle pour Lisbonne.

L'an d'après, au séminaire de Pologne, j'ai été élu président du Comité régional des départements d'études françaises en Europe non francophone, fonction que j'ai remplie pendant treize ans, participant aux Rencontres mondiales de 1982 et 1988 et aux colloques et séminaires qui se sont intercalés entre les rencontres.

POLITICILE LINGVISTICE ALE FRANȚEI ÎN INTERIORUL HEXAGONULUI, ÎN EUROPA, ÎN COMUNITATEA STATELOR FRANCOFONE ȘI ÎN RESTUL LUMII

Gheorghe MOLDOVANU,
Academia de Studii Economice din Moldova, Chișinău
gmold@ase.md

1. Introducere

Fără a pretinde de a stabili un inventar exhaustiv al politicilor lingvistice promovate de Franța la începutul acestui mileniu, voi încerca să urmăresc dacă există o anumită coerență între eventualele politici lingvistice ale statului francez, în funcție de situațiile și circumstanțele anunțate în titlul comunicării.

Așadar, voi aborda problematica în chestiune prin prisma analizei politicii lingvistice față de limbile din interiorul Franței (limba oficială, limbile locale și limbile migranților), politica lingvistică la nivel european (oferta lingvistică a statului francez în materie de studiere a limbilor Uniunii Europene), precum și politica de promovare, pe de o parte, a limbii franceze, iar, pe de altă parte, a plurilingvistismului în cadrul Francofoniei și în restul lumii.

După cum se știe, limba este considerată, din perspectiva politicii lingvistice, drept o resursă naturală a societății [Fishman, p.3]. Conform aceluiași autor, ”*Lorsqu'elle est ainsi traitée, une langue peut voir son utilisation interdite, tolérée ou encouragée, et sa nature transformée, modifiée ou enrichie dans une direction donnée*” (Ibidem). Această constatare aruncă mai multă lumină asupra politicilor lingvistice favorabile sau defavorabile pentru evoluția limbilor.

Deși se poate pretinde că celebra *Défense et Illustration de la langue française* prezintă, fără îndoială, una din primele și cele mai valoroase lucrări, conținând un șir întreg de reflecții și propuneri concrete cu privire la politica și planificarea lingvistică, este, totuși, evident că lingviștii francezi au neglijat, în marea lor majoritate, până nu demult, acest domeniu de cercetare științifică.

Primele publicații teoretice cu adevărat importante în acest domeniu sunt lucrările reprezentanților Cercului Lingvistic de la Praga (mai ales, Havranek), apărute în anii '30, urmate de publicațiile lingviștilor de diverse naționalități din anii '60, care și-au scris operele, preponderent, în limba engleză (Haugen, Kloss, Tauli, Ferguson).

În fine, în anii '70, o altă pleiadă de sociolingviști au adus contribuții valoroase la dezvoltarea multipleror aspecte ale politicii și planificării lingvistice (Neustupny, Fishman, Rubin, Jernudd și alții. Singurul lingvist francez care a luat atitudine în aceste dezbateri și a cărui prestanță a fost formidabilă, iar uneori chiar originală, este A. Sauvageot¹, deși vocea sa nu s-a putut impune majorității covârșitoare anglofone. În consecință, în circuitul lingvistic s-a impus termenul de *language planning*, care include atât intervenția asupra statutului, cât și asupra corpului limbii².

În cele ce urmează, voi aborda unele aspecte legate atât de statutul, cât și de corpul limbii (limbilor coexistente), pentru a încerca de a stabili o anumită coerență în politica lingvistică franceză.

Chiar dacă lingviștii francezi³, după cum a fost menționat *supra*, nu au fost cei care au introdus în circuitul științific termenii de politică și planificare lingvistică, acest fapt nu semnifică deloc că problema limbii nu este una prioritară pentru întregul popor francez. Drept dovadă poate servi și sondajul⁴ efectuat de mass-media franceză, la 9 ianuarie 1996, imediat după decesul Președintelui François Mitterrand. Respondenții erau rugați să identifice cele mai importante calități ale fostului Președinte. Ei bine, 14% din cele 812 persoane intervievate au menționat următorul lucru: ”*savait manier la langue française*”.

Cu toate că și Președintele Ronald Reagan se bucura de mare popularitate printre Americani,” *the great communicator was admired not for his command of vocabulary or syntax, but for his ability to inspire confidence and respect through primarily non-linguistic means*” [Shelly, p.306].

În Franța lucrurile se prezintă cu totul și cu totul altfel. În primul rând, relația dintre limba națională, identitatea națională și interesul național este atât de strânsă, încât însușirea și stăpânirea perfectă a competențelor de comunicare verbală și scrisă sunt parte integrantă a setului de prerechizite necesare pentru accesul la o funcție publică de rang superior. În al doilea rând, limba franceză este atât întruchiparea istoriei și civilizației Franței, cât și principalul vehicul de promovare a culturii și valorilor franceze în lume.

De aceea, în ultimii ani, Comunitatea Statelor Francofone depune eforturi susținute întru coordonarea acțiunilor comune de asigurare a vitalității limbii franceze în lume, în contextul extinderii dominației limbii engleze. Se pare, însă, că aceste acțiuni se confruntă cu anumite dificultăți legate, în primul rând, de binomul: o limbă – o cultură, iar, în al doilea rând, de relația dintre Franța (*la mère-patrie*), pe de o parte, și partenerii săi francofoni, pe de altă parte. În plus, politica lingvistică națională, deseori chiar naționalistă, riscă să zdruncine eforturile francfonilor de creare a unui front comun.

2. Străjerii limbii franceze în Franța și dincolo de hotarele ei

Este semnificativ să ținem cont de faptul că Franța dispune de un număr important de organisme de consultare și factori de decizie în materie de elaborare și promovare a politicilor lingvistice. Voi enumera doar unele dintre ele : *l'Académie Française*, *Le Haut Conseil de la francophonie (Elysée)*, *Le Conseil Supérieur de la langue française et la Délégation générale à la langue française (Matignon)*, *La sous-direction de la coopération linguistique et éducative*, *Le Service des affaires francophones*, *Le Secrétariat d'Etat à la francophonie*, *le Ministère de la Coopération* (Ministerul Afacerilor Externe).

În afară de organismele sus-menționate (franco-franceze), există un anumit număr de structuri internaționale legate de francofonie, cum ar fi: *Le Sommet des chefs d'Etat et de Gouvernement ayant en commun l'usage du français*, *Le Conseil permanent de la francophonie*, *La Conférence ministérielle de la francophonie*, *l'Agence de coopération culturelle et technique*, *l'Association des Universités partiellement ou entièrement de langue française*, *La Conférence des ministres de l'Education nationale*, *l'Assemblée internationale des parlementaires de langue française*.

Printre organizațiile neguvernamentale care supraveghează îndeaproape respectarea legislației lingvistice, dar mai ales, în ceea ce privește ”puritatea, claritatea, precizia și armonia limbii franceze”, cele mai cunoscute sunt *Avenir de la langue française* și *Défense de la langue française*. Aceste două ONG-uri colaborează în strânsă legătură

cu *Délégation générale à la langue française*. Drept rezultat al lobbyismului efectuat din partea membrilor celor două ONG-uri, prin Legea Constituțională nr. 92-554 din 25 iunie 1992, a fost modificată Constituția Republicii franceze din 1958 care stipulează, în articolul 2, că "*La langue de la République est le français*" [Gautier, Leclerc, Maurais, p. 23].

Plus la aceasta, alte circa 200 de asociații neguvernamentale au drept obiectiv principal protecția și promovarea limbii materne în interiorul hexagonului. După cum se vede, reflecția asupra limbii materne a fost și continuă să fie una din preocupările esențiale ale națiunii franceze, astfel încât unii oponenti califică, în mod exagerat, acest lucru drept "o obsesie națională" [Shelly, p.308].

Este adevărat că, în Franța, chestiunile legate de ortografie, gramatică și împrumuturi lexicale constituie obiectul unor dezbateri publice regulate, inițiate de factorii de decizie, cu participarea largă a scriitorilor, savanților, reprezentanților mass-media și a ONG-urilor. Implicarea masivă a societății civile în adoptarea deciziilor cu privire la politica lingvistică este, în sine, un factor pozitiv în condițiile unei societăți relativ omogene, caracterizate printr-un înalt grad de coeziune socială.

Or, la etapa actuală, societatea franceză nu satisface în întregime criteriul susmenționat, fapt care își găsește reflectare în divergențele dintre, pe de o parte, politica lingvistică conservatoare a oficialităților franceze, caracterizată prin centralismul exagerat și, pe de altă parte, intoleranța unor grupuri de indivizi față de caracterul static și depășit al acestei viziuni asupra limbii. Aceștia din urmă stabilesc o legătură între evoluția francezei standard și noile interese naționale. Mai mult decât atât, la elaborarea deciziilor majore în materie de normalizare a limbii franceze contemporane, deseori, nu se solicită avizul lingviștilor cu renume. Conform opiniei lui Claude Hagège, "absența dialogului dintre lingviști și străjerii limbii este, desigur, surprinzătoare" [Hagège, p.143]⁵.

Așadar, în ceea ce privește evoluția limbii oficiale pe teritoriul Franței, putem deja constata o anumită incoerență în coordonarea acțiunilor legate de elaborarea și promovarea politicii lingvistice, fenomen care poate provoca, la un moment dat, o situație încordată.

În cele ce urmează mă voi referi la intervenția organelor abilitate asupra statutului și corpusului limbii franceze. După cum bine se știe, intervențiile asupra limbii (limbilor) își găsesc manifestare, mai întâi și-ntâi, în textele legislative, precum decrete și legi. Fără a trece în revistă decretele lingvistice adoptate de comisiile de terminologie, create în cadrul diferitelor ministere⁶, mă voi opri succint asupra principalelor legi lingvistice.

În comparație cu alte state (Norvegia, de exemplu), Franța a promulgat un număr infim de legi cu privire la limba franceză. De fapt, este vorba de Legea "Bas-Lauriol" din 31 decembrie 1975, înlocuită, începând cu 1994, de Legea Toubon, cea de-a treia lege fiind Legea Constituțională din 25 iunie 1992, pe care am menționat-o anterior.

Având un caracter foarte restrictiv, uneori chiar contrar Declarației Drepturilor Omului⁷, Legea Toubon a suscitat o critică virulentă din partea opiniei publice internaționale. Fiind concepută din start să reglementeze utilizarea limbii franceze de către toți cetățenii, domeniul de aplicare a prezentei Legi a fost redus doar la funcționarii publici în exercițiul funcțiilor lor. Oricum, Legea Toubon a avut un impact pozitiv asupra purificării limbii franceze, mai ales în ceea ce privește contracararea utilizării abuzive a anglicismelor.

3. Limbile regionale în Franța

Întrucât Franța nu era un stat monolingv înainte de Revoluția de la 1789, este oportun să mă refer, pe scurt, la situația limbilor regionale. Chestiunea legată de limbile minoritare în Franța este pe atât de delicată, pe cât de spinoasă. De fapt, Revoluția din 1789, inspirată de ideea "statului-națiune"⁸, a contribuit la crearea prototipului unei națiuni monolingve, prin politica de promovare a limbii naționale (în cazul dat a limbii franceze) în detrimentul total al limbilor regionale. În consecință, limbile regionale au cedat, puțin câte puțin, terenul limbii naționale, pomenindu-se, din punct de vedere sociolingvistic, în situație de dispariție.

Autoritățile franceze au adoptat o anumită atitudine față de acest plurilingvism defunct prea târziu. De fapt, abia în 1951, după o perioadă de 162 de ani de la Revoluție, în urma unor lungi dezbateri parlamentare⁹, Legea Deixonne institua studierea facultativă în colegii și licee a patru "limbi și dialecte locale" (bretona, basca, catalana și occitana). La început, învățământul se organiza pe bază de militantism: studiul limbilor în chestiune nu era sancționat cu vreo oarecare diplomă și nici profesorii nu erau remunerați. Situația s-a ameliorat întrucâtva în anii '80, când profesorii au început să fie angajați pe bază de concurs și să fie plătiți. Conform unor date statistice, în 1994, în jur de 320.000 de elevi francezi învățau o limbă regională, repartizarea pe limbi fiind următoarea: alsaciana – 150.000, occitana – 72.000, corsicana – 17.000, bretona – 13.000, catalana – 10.000 și basca – 8.000¹⁰.

Cu toate acestea, este greu de înțeles în ce mod aceste măsuri înjumătățite ar putea fi eficiente pentru stoparea procesului ireversibil de degradare și dispariție a limbilor regionale. Deși în Legea Toubon apare o prevedere care, aparent, protejează limbile regionale, din această dispoziție nu decurge nici o obligațiune a statului de promovare a plurilingvismului. Astfel, articolul 21 din Lege precizează că "Les dispositions de la présente loi s'appliquent sans préjudice de la législation et de la réglementation relatives aux langues régionales de France et ne s'opposent pas à leur usage". Devine clar că o atare formulare evazivă este lipsită de importanță pentru asigurarea unei coexistențe echitabile a limbilor în interiorul Hexagonului, mai ales, luând în considerare *statu-quo*.

Prin urmare, putem conchide că principiul plurilingvismului promovat cu insistență de Franța dincolo de frontierele acesteia, de fapt, nu prea are șanse reale, cel puțin până în prezent, de a fi aplicat chiar pe teritoriul ei național.

4. Perspectivele limbii franceze în Europa

Politica lingvistică a Franței la nivel european are drept obiectiv major consolidarea statutului limbii franceze în Uniunea Europeană (UE). De altfel, Franța dă dovadă de multă dibăcie în atingerea acestui obiectiv, propunând Europei, încă în 1994, o soluție eficientă pentru soluționarea unei probleme de ordin tehnic: reducerea cheltuielilor exorbitante legate de traducerea în *limbile oficiale*¹¹ ale statelor membre ale UE prin stabilirea unui număr limitat de *limbi de lucru*. Din lista limbilor de lucru propuse de Franța făceau parte engleza, germana, franceza, spaniola și italiana, criteriul de selectare fiind unul pragmatic: numărul de locutori care utilizează aceste limbi ca instrument de comunicare în Europa.

Deși soluția în sine pare să fie plauzibilă, devine clar că alegerea limbilor de lucru s-a făcut, mai degrabă, din considerente politice, întrucât nu s-a ținut cont de statutul de

limbă internațională a limbii portugheze, care, de altfel, este mult mai răspândită în lume decât germana, italiana sau chiar franceza. Din această perspectivă, propunerea Franței de soluționare a unei probleme tehnice capătă alura unei abordări politice, subordonate următoarelor obiective:

- 1) evitarea cu orice preț ca limba engleză să devină singura limbă de lucru a UE și
- 2) utilizarea criteriilor statistice europene pentru selectarea limbilor de lucru (ceea ce explică, de altfel, lista limbilor propuse ca cele mai vorbite în Europa).

Așadar, argumentele avansate de Franța pentru soluționarea unei probleme de ordin tehnic în cadrul politicii europene constituie o dovadă a abilității cu care ea își promovează propriile interese, în cazul dat, limba franceză. Este adevărat că această strategie este în consonanță cu interesele altor parteneri europeni, întrucât elementul pozitiv al politicii lingvistice franceze este contracararea tendinței de uniformizare a Europei după modelul lingvistic anglo-american.

De asemenea, promovarea cu insistență de Franța a proiectului de studiere a două limbi străine în liceele din țările europene (formarea europenilor trilingvi), prezintă, în esență, un proiect european, deși, prin intermediul acestui proiect, se urmărește scopul de a proteja și promova limba franceză în Europa, întrucât francezii sunt conștienți de faptul că predarea unei singure limbi ar însemna în mod obligatoriu engleza. În această situație predarea celei de-a doua limbi străine devine necesară pentru a asigura un anumit loc limbii franceze.

Prin urmare, politica lingvistică promovată de către Franța la nivel european este centrată pe atingerea următoarelor obiective: 1) gestionarea plurilingvistului european și 2) protejarea limbii franceze. Fără a intra în detalii, voi menționa doar că promovarea plurilingvistului european înseamnă inadmisibilitatea unilingvistului în organismele supranaționale din Europa. Din această perspectivă, politica lingvistică a Franței merită toată susținerea.

Dacă este, într-un anumit fel, adevărat că statutul de limbă internațională al limbii franceze se hotărăște simbolic în Europa, viitorul ei se profilează în Africa și Asia, unde explozia demografică și progresele eventuale de școlarizare constituie o rezervă imensă de locotori potențiali. De aceea, este oportun să abordez în continuare o altă fațetă a politicii lingvistice franceze, cea care ține de francofonie.

5. Franco-franceza și francofonia (universalité versus plurilinguisme)

Drept răspuns la tendința de uniformizare anglo-americană, fenomen care capătă amploare odată cu procesul de globalizare, guvernul francez se străduiește să atingă următoarele obiective în materie de politică lingvistică:

- 1) să asigure prezența și prestigiul limbii franceze în lumea întreagă (*le rayonnement*);
- 2) să mențină rolul ei de limbă de comunicare internațională și 3) să prezerve diversitatea lingvistică și culturală prin promovarea plurilingvistului.

După cum se vede, adoptând o strategie de rezistență contra hegemoniei limbii engleze, Franța se transformă într-un apărător înflăcărat al limbilor și culturilor minoritare. Or, se pare că tocmai acest obiectiv constituie o problemă de logică în politica lingvistică franceză, în măsura în care este greu să se concilieze mitul despre superioritatea absolută a limbii franceze cu ideea despre respectarea valorilor inerente ale altor limbi. Astfel, apare

întrebarea firească, în ce mod politica lingvistică națională a Franței afectează interesele globale ale Francofoniei.

Întrucât, după cum am menționat mai sus, în Franța există atât organisme naționale, cât și internaționale responsabile de conceperea și promovarea politicilor lingvistice [v. și Calvet, p. 89], acțiunile acestora nu sunt întotdeauna bine coordonate. Astfel, când fostul Prim-ministru Michel Rocard a rugat Consiliul superior al limbii franceze (Conseil Supérieur de la langue française) să-și asume responsabilitatea reformei ortografice, proiectul în cauză a fost conceput, în principiu, în termeni franco-francezi: dintre toate statele membre ale Comunității Francofone doar Belgia și Québec-ul au participat cu anumite inițiative la acest proces.

În 1990, când grupul de lucru a remis raportul final Guvernului, era de la sine înțeles că normele propuse urmau să devină obligatorii pentru toți vorbitorii de franceză din lume. Oponenții reformei propuse, inclusiv Jacques Capelovici, au calificat acțiunile întreprinse de către Guvernul francez în vederea adoptării unei norme ortografice unice pentru toți partenerii francofoni drept "neocolonialism" [Capelovici, p. 9-10].

Un alt exemplu de contradicție dintre "*universalité*" și "*plurilinguisme*" este și faptul că din cele patru limbi coloniale exportate în America (engleza, portugheza, franceza și spaniola), trei limbi, cu excepția francezei, și-au elaborat și legiferat norme lingvistice locale, coexistând cu normele europene. Deși numeroși lingviști recunosc, actualmente, existența unei variante normative a limbii franceze din Québec [v. și Poirier, p. 917, 925], acest dialect este încă privit de Franța cu o anumită condescendență. Numărul exemplurilor care ilustrează incoerența dintre politica lingvistică franceză la nivel național și internațional poate fi completat cu diverse situații din Africa francofonă (de exemplu, *la Négritude*¹², *la Créolité* și altele).

6. Franceza în restul lumii

În ceea ce privește restul lumii, problema politicii lingvistice a Franței are un singur nume: engleza. Deși franceza este una din puținele limbi de lucru la UNESCO și ONU, ea nu mai este prima limbă internațională, fiind, de departe, depășită de limba engleză. Actualmente ea are aproape același statut ca și spaniola și chiar portugheza. Este oportun să menționez că eforturile susținute întreprinse de Franța pentru promovarea plurilingvistismului sunt benefice pentru întreaga omenire¹³.

7. Concluzii

1) Procesul de elaborare și promovare a politicilor lingvistice ale Franței denotă o anumită incoerență (multitudinea organismelor abilitate în acest domeniu, imposibilitatea coordonării deciziilor acestora, implicarea insuficientă a lingviștilor cu renume etc.).

2) În politica lingvistică franceză, se observă o contradicție evidentă între promovarea plurilingvistismului la nivel european și târăgănarea implementării acestui principiu pe teritoriul național în privința limbilor regionale.

3) Politica lingvistică francofonă scoate în vileag contradicția dintre mitul despre superioritatea limbii franceze și respectarea valorilor limbilor coexistente din spațiul francofon.

4) Tendința spre o politică lingvistică imperativă în cadrul Comunității Francofone

poate cauza anumite prejudicii limbii franceze, în măsura în care aceasta din urmă nu poate servi drept vehicul pentru promovarea diverselor culturi din acest spațiu.

5) În situațiile de intervenție asupra corpusului limbii franceze este necesar să fie consultați și partenerii francofoni.

6) Coerența politicii lingvistice franceze este perfectă în ceea ce privește protejarea și promovarea limbii franceze atât la nivelul corpusului, cât și a statutului ei.

¹ Mă refer la faimosul său raport prezentat la UNESCO în 1953.

² După cum se vede, termenii consacrați din acest domeniu al sociolingvisticii au apărut în limba engleză (a se compara: *language planning, language policy, language treatment*) care au fost ulterior traduși în limba franceză (*politique linguistique, planification linguistique, aménagement linguistique*).

³ Este adevărat că aportul lingviștilor francezi la elucidarea problemelor legate de politica lingvistică nu este deloc neglijabil, deși cele mai importante lucrări ale acestora au apărut după anii 70. Printre ei se numără și D. Baggioni, Didier de Robillard, R. Chaudenson, Louis-Jean Calvet, J. Maurais, Cl. Hagège, J.C. Corbeil, A. Martel, Jean-Baptiste Marcellesi și alții.

⁴ Sondage IPSOS/Le Point/France 2, 9 ianuarie 1996.

⁵ Traducerea ne aparține – Gh. Moldovanu

⁶ În perioada anilor 1973-1993 au fost adoptate 48 de decrete lingvistice privind diverse domenii de activitate umană: turism, agricultură, tehnici spațiale etc. (Calvet 1996, p. 90).

⁷ Consiliul Constituțional a anulat o serie de articole și dispoziții contrare articolului 11 al Declarației Drepturilor Omului.

⁸ Ideea statului-națiune a fost dezvoltată și aplicată de Revoluția franceză. Drept dovadă poate servi următoarea declarație a lui Bertrand Barère, membru al Comitetului Salvării Publice: ” La monarchie avait des raisons de ressembler à la tour de Babel; laisser les citoyens ignorants de la langue nationale, incapables de contrôler le pouvoir, c’est trahir la patrie... Chez un peuple libre, la langue doit être une et la même pour tous”.

⁹ Vezi: Louis - Jean Calvet ”Linguistique et colonialisme”, Paris, Payot, 1974, p. 182-185.

¹⁰ Vezi: Haut Conseil de la Francophonie. *Etat de la Francophonie dans le monde*. La documentation française, 1994, p. 225.

¹¹ În 1994, toate documentele statelor membre ale UE erau traduse în 11 limbi oficiale (Irlanda și Luxemburgul renunțase la limbile lor naționale, respectiv, la irlandeză și luxemburgheză în favoarea limbilor engleză și germană/franceză).

Actualmente povara cheltuielilor de traducere este extrem de grea, întrucât UE-25 produce toate documentele în 20 de limbi oficiale, precum ceha, daneza, engleza, estona, italiana, finlandeza, franceza, germana, greaca, letona, lituaniana, malteza, olandeza,, poloneza, portugheza, slovacă, slovena, spaniola, suedeza, maghiara, iar de la 1 ianuarie 2007 va fi introdusă și irlandeza.

¹² Pentru mai multe detalii vezi: Senghor, Léopold Sédar, Qu’est-ce que la Négritude? – In: ACCT: L’Année francophone internationale 1997.

¹³ Această idee se desprinde din următorul pasaj: ”Ne nous trompons pas d’objectif, il ne s’agit pas de livrer bataille contre l’anglais, mais de se battre pour le maintien d’un pluralisme linguistique et surtout culturel qui nous paraît nécessaire non seulement pour nous – mêmes, mais pour beaucoup de nos partenaires”- In: Ministère des Affaires étrangères. Histoires de diplomatie culturelle des origines à 1995. La documentation française. Paris, 1995, p. 197.

Referințe bibliografice

1. **Calvet, L.-J.**, La France a-t-elle une politique linguistique? –In: Les politiques linguistiques. Mythes et Réalités. Premières Journées scientifiques du Réseau thématique de recherche sociolinguistique et dynamique des langues (Caroline Juillard et Louis-Jean Calvet éd.), Beyrouth: FMA, AUPELF-UREF, 1996, p. 89-101.
2. **Capelovici, J.**, Contre une réforme de l'orthographe. -In: Bulletin de l'Association pour la sauvegarde et l'expansion de la langue française, 1992, n. 4, p. 9-10.
3. **Gauthier, Fr., Leclerc, J., Maurais, J.**, Langues et Constitutions. Recueil des clauses linguistiques des constitutions du monde, Québec: Publications du Québec; Paris: Conseil International de la langue française, 1993.
4. **Fishman, J., A.**, Préface.- In: Politique et aménagement linguistique/textes publiés sous la direction de Jacques Maurais, Québec: Conseil de la langue française, 1987, p. 3:
5. **Hagège, Cl.**, Le français et les siècles, Paris: Odile Jacob, 1987.
6. **Poirier, C.**, Vers une nouvelle représentation du français du Québec. –In: French Review, 1998, Vol. 71, Issue 6, p. 912-929.
7. **Sharon L. Shelly**, The dilemma for French language policy in the 21st Century. –In: Language & Communication, October 1999, Vol. 19, Issue 4, p. 305-316.

NORME ET IDENTITÉ

Pierre MOREL

Université Libre Internationale de Moldova, Chişinău

p_a_morel@yahoo.com

Où peut donc conduire la norme par provignement dérivationnel ? au normal ? à la normalité ? à la normalisation ? L'exercice est facile, certes, mais il n'en reste pas moins significatif. Au cœur de la norme gît une contrainte obscure, le poids du nombre indiscutablement, et par là la légitimité d'une majorité, mais aussi, surtout, les héritages, les constructions historiques accumulées, les violences oubliées, acceptées, subies.

La violence n'est-elle d'ailleurs pas constitutive de la notion même de norme, puisque la condition sine qua non de son existence est l'adoption de références et de fonctionnements qui s'imposent à tous les membres de la communauté ? «Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne.» écrit Jacques Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*. En effet la langue n'est jamais la mienne, puisqu'elle est aussi celle des autres, et qu'elle a été faite par d'autres. Ce sentiment est plus prégnant encore dans le cas de la langue littéraire, fruit d'une élaboration historique qui dicte ses lois : «On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère.» confiera Jean-Paul Sartre dans *Les Mots* [p. 135].

Comment dans ces conditions concilier respect d'une norme garante de l'unité linguistique de la communauté et expression d'identités individuelles ou collectives auxquelles tout groupe aspire légitimement ? Cette question n'est pas nouvelle mais elle a pris dans les dernières décennies une importance croissante avec la montée des revendications identitaires.

Nous évoquerons brièvement trois cas de figure qui illustrent la remise en question des normes : la désignation du monde, la féminisation et la question de la norme dans la Francophonie.

Nommer le monde c'est déjà le dominer. Le premier acte de prise de possession du découvreur, du colonisateur, du conquérant, consiste à donner un nom au lieu qu'il s'approprie. Les toponymes portent souvent la trace des conflits passés, quand ils ne sont pas l'enjeu de conflits bien réels et bien actuels. Les ethnonymes n'échappent pas à cette loi et il faut parfois des générations et des générations avant qu'un peuple ne retrouve la marque la plus évidente de son identité : son nom. Si l'on prend l'exemple des nations autochtones du Québec, le mot «Esquimau», qui signifie «mangeur de viande crue», a désormais cédé la place au mot «Inuit», «homme, être humain», qui est celui que ce peuple utilise pour désigner ses membres. Mais l'on continue d'appeler «Montagnais» et «Algonquins» ceux qui se nomment eux-mêmes «Innus» et «Anishnabes». Cette violence historique est patente dans la désignation des groupes stigmatisés (ethniques, sociaux, professionnels...), phénomène dont l'exemple le plus notoire est certainement celui de l'appellation des Étatsuniens d'origine africaine pour lesquels ont successivement été utilisés les termes de African / Coloured / Negro / Black / Afro-american / African-American / African American. Notons que ce type de situation trouve son analogue en France où la désignation de certains groupes est extrêmement problématique : ainsi, si le terme «beur» a pu s'imposer facilement à titre à la fois de reconnaissance et d'euphémisme, la désignation

des personnes d'origine africaine ou antillaise reste singulièrement hésitante.

Enfin, les patronymes eux-mêmes sont parfois déformés ou imposés : aussi la *Déclaration universelle des droits linguistiques*, rédigée lors de la Conférence Mondiale sur les Droits Linguistiques qui s'est tenue en juin 1996 à Barcelone, place-t-elle au rang des droits personnels inaliénables pouvant être exercés en toutes occasions le droit à l'usage de son propre nom [p. 20].

Dans ce domaine de l'identification des personnes, c'est toutefois la question de la féminisation qui a suscité le plus de commentaires et de controverses publics. Il y a à cela plusieurs raisons. Avant d'en mentionner quelques-unes, je pense qu'il n'est pas inutile de souligner l'inadéquation du terme même de «féminisation», qui présente l'ensemble du processus comme un aménagement linguistique à partir de la situation existante, marquée par une domination du masculin. Ce qu'il ne saurait être en droit, comme le soulignent certaines dispositions, en Suisse notamment, qui demandent à ce que le terme féminin ne soit pas un ajout par dérivation mais que les deux dénominations, masculine et féminine, soient conçues simultanément, au moins dans le futur si ce n'est pas possible dès à présent. Dans les faits, la féminisation se révèle parfois difficile pour deux raisons principales : linguistique et sociale.

Linguistiquement, l'instauration d'une parité masculin/féminin pose plusieurs problèmes, et cela dans les deux domaines complémentaires que sont la féminisation des titres et la féminisation des textes. La première consiste à populariser ou à proposer des équivalents féminins pour les titres, noms de profession, etc. usuellement masculins, la seconde vise à établir la parité dans les textes, en particulier en remettant en cause le masculin générique. Or, il n'est pas toujours facile de proposer un équivalent féminin faisant l'unanimité. La modification de certaines formulations consacrées peut parfois se révéler un véritable casse-tête : si l'adoption de l'expression «droits de la personne» pour remplacer «droits de l'homme» ne pose pas de problème linguistique – elle est d'ailleurs devenue la règle au Canada – on imagine les difficultés qui se poseront le jour où il faudra, au fronton du Panthéon à Paris, remplacer par une formulation plus équitable le fameux «Aux grands *hommes* la *patrie* reconnaissante». D'autre part, chaque communauté a suivi sa propre voie et les termes retenus peuvent différer suivant les pays. Enfin, la féminisation des textes risque d'alourdir considérablement les procédures de rédaction et de lecture.

Toutefois la difficulté principale réside dans le climat passionnel qui entoure le débat et qui conduit parfois à des confrontations violentes entre des attitudes féministes à connotation revancharde et le machisme satisfait et souvent méprisant de certaines autorités (qui peuvent s'appeler l'Académie française).

Il n'en reste pas moins que le mouvement de féminisation correspond à une véritable évolution de fond, à caractère identitaire, de sociétés qui souhaitent aller vers une représentation équitable des genres, et cela dans la langue comme dans tous les domaines. Ce mouvement ne se limite évidemment pas à la population féminine et représente probablement une des évolutions majeures des dernières décennies dans les sociétés où il existe. Le changement normatif est donc nécessaire et il se fait, lentement mais continûment, par la voie réglementaire. Ce n'est pas le lieu d'en faire ici l'historique. Rappelons simplement que la féminisation des titres a commencé au Québec, où le premier avis de recommandation à ce sujet de l'Office québécois de la langue française date de

juillet 1979, avant de s'étendre à la Suisse, à la Belgique et à la France. Dans ce dernier pays, une première circulaire de mars 1986 était restée non-diffusée et sans effet et il faudra attendre le 6 mars 1998 pour qu'un nouveau texte prescrive la féminisation des appellations professionnelles. Quant à la féminisation des textes, elle est effective au Québec et en Suisse mais n'a pas suivi la féminisation des titres en Belgique ni en France.

Au-delà de l'ignorance ou de l'injustice identitaires que reflètent les désignations portées par la norme et dont les appellations ethniques ou sexuelles sont le meilleur exemple, il peut arriver que ce soit l'ensemble du système de la langue qui apparaisse comme inapte à exprimer l'identité d'une communauté. C'est en particulier le cas lorsqu'il est question d'une langue héritée : un pays neuf doit-il conserver intacte la langue qui lui a été laissée par ses créateurs ou est-il fondé à la plier à ses exigences ? Louis-Jean Calvet rappelle ainsi dans *La Guerre des langues* [p. 268] le différend qui a opposé après la création des États-Unis d'Amérique ceux qui revendiquaient l'indépendance linguistique du nouvel état vis-à-vis de la Grande-Bretagne et ceux qui souhaitaient au contraire préserver la pureté de la langue anglaise. Nous aborderons deux situations de cette nature dans le monde francophone, celle du Québec et celle de l'Afrique subsaharienne francophone, avec un bref détour par la Louisiane.

Suite à la défaite des plaines d'Abraham, la France signe avec l'Angleterre, en 1763, le traité de Paris aux termes duquel elle lui abandonne ses possessions canadiennes. C'est la fin de la Nouvelle France, les quelques arpents de neige qui provoquaient l'ironie de Voltaire dans *Candide* deviennent britanniques. Décapitée, abandonnée par la mère-patrie – il s'écoulera presque un siècle avant que la rade de Québec n'accueille à nouveau, le 13 juillet 1855, un navire français – la société canadienne s'ouvre à une histoire nouvelle. Cette histoire est celle d'une lutte continue pour le maintien d'une langue et l'émergence progressive d'une nouvelle identité. Les deux vont de pair : la langue est au cœur de l'identité, l'identité est au cœur de la langue. Mais, de même que l'histoire québécoise s'est construite sans la France, la langue québécoise ne peut plus être celle d'un pays trop lointain, trop différent, trop indifférent aussi. Écoutons le grand poète Gaston Miron évoquant, dans *L'Homme rapaillé* [p. 19], à la fois son désarroi et sa volonté d'aller de l'avant devant ce monde à reconstruire :

«J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant
il y a longtemps que je ne m'étais pas revu
me voici en moi comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence
je te salue, silence

je ne suis pas revenu pour revenir
je suis arrivé à ce qui commence»

La littérature québécoise, expression ultime de l'identité, est impossible sans une interrogation sur la langue, ce que Lise Gauvin appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain. «Je crois en effet, écrit-elle dans *Langagement*, que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont

s'articulent les rapports langue/littératures dans des contextes différents» [p. 8].

Mais cette surconscience linguistique ne se limite pas aux écrivains. Elle est l'une des caractéristiques de l'interrogation identitaire québécoise et à ce titre elle sera omniprésente dans la période de la révolution tranquille, après 1960, et conduira au débat sur la nature de la langue apte à exprimer et l'identité et la modernité québécoises : français de France, joul (français populaire québécois) ou norme autochtone préservant à la fois l'originalité québécoise et l'intercompréhension avec les autres régions francophones ? C'est vers cette dernière option que le Québec se dirige aujourd'hui résolument par l'approfondissement des recherches sur une norme propre conduisant à la production d'outils de références, en particulier lexicographiques, fiables et adaptés. Notons toutefois que la variation reste très limitée et ne compromet pas la compréhension par des locuteurs d'autres aires francophones.

Il n'est pas sûr pourtant qu'il soit toujours possible de trouver une solution au conflit qui oppose la norme et l'identité. Le louisianais est une forme de français qui a évolué localement à partir de l'acadien - la population louisianaise francophone étant constituée en grande partie de descendants d'Acadiens déportés par les Anglais lors du «grand dérangement» après 1755 - et dont l'intercompréhension avec le français de France n'est plus assurée. C'est pour sauver le français en Louisiane qu'a été créé en 1968 le Codofil, Council for the Development of French in Louisiana. Le dilemme qui se pose dès lors est le suivant : faut-il dans le cadre du Codofil enseigner le français de France ou tabler sur l'émergence d'une norme locale et enseigner le français de Louisiane ? Dans le premier cas, la langue perdra sa fonction identitaire et elle pourrait être considérée comme une langue étrangère sans grand intérêt par les populations visées, d'autant qu'elle n'assurera pas de rôle de communication à l'intérieur de la famille ou de la communauté. Dans le second, c'est prendre le risque, à l'inverse, de couper la communauté du monde extérieur. Le paradoxe devient ainsi celui d'une situation où l'on met la langue en péril en voulant la sauver.

La situation du français en Afrique subsaharienne est évidemment radicalement différente puisqu'il y est une langue exogène apportée par les colonisateurs français ou belges. Il est donc partout en situation de co-existence, parfois de concurrence, avec des langues locales ou avec d'autres langues internationales. Le français est dans toutes les anciennes colonies françaises et belges de l'Afrique subsaharienne langue officielle et d'enseignement. À ce titre c'est sa variété acrolectale, la plus proche de la norme académique française, qui est privilégiée et elle peut dans certains cas servir de marqueur identitaire. Nous ne ferons évidemment qu'effleurer cette question extrêmement complexe et dont j'aborderai deux aspects : la vernacularisation et la langue littéraire.

La présence massive du français dans les systèmes administratifs, scolaires, économiques et commerciaux, a entraîné sa vernacularisation, à des degrés divers pouvant aller jusqu'à un statut de langue maternelle dans certains quartiers d'Abidjan, dans la plupart des pays concernés. Ce phénomène touche le lexique, la phonétique, la syntaxe, et bien entendu tout ce qui est de l'ordre de la pragmatique. En termes lapidaires, la question qui se pose alors est : existe-t-il un français d'Afrique, ou des français d'Afrique, et va-t-on vers la constitution d'une norme locale ou de normes locales ? La réponse à la première question est très certainement positive, et la description des variétés africaines du français est en cours¹, la réponse à la seconde question ne peut l'être dans l'état actuel des choses. Aucune

institution africaine ne peut en effet prendre en charge l'établissement d'une norme, et, surtout, la référence à une norme centrale française parisienne reste, comme dans la plupart des régions francophones, générale [Moreau 2000, p. 142]. Cette allégeance se fait cependant au prix d'une insécurité et d'une frustration linguistiques qui pourrait un jour mener à sa remise en question. Elle n'exclut pas non plus la reconnaissance que constitue l'intégration progressive de termes africains dans les dictionnaires français.

La langue des écrivains d'Afrique noire subsaharienne doit, quant à elle, relever deux défis contradictoires. D'abord celui d'exprimer une réalité très éloignée des réalités européennes, ce qui conduit à une nécessaire adaptation : «Les Africains, déclarait Ahmadou Kourouma en 1988, ayant adopté le français, doivent maintenant l'adapter et le changer pour s'y trouver à l'aise, ils y introduiront des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveaux. Quand on a des habits, on s'essaie toujours à les coudre pour qu'ils moulent bien, c'est ce que vont faire et font déjà les Africains du français» [Dumont, p. 115]. Mais elle doit aussi tenir compte du fait que la légitimation de la littérature africaine se fait, pour l'instant du moins, en France: c'est là que les principaux textes sont édités, c'est là que se trouve leur lectorat le plus important. L'écrivain se trouve ainsi partagé entre des exigences opposées: le besoin de faire évoluer la langue, d'y introduire des africanismes afin d'exprimer une réalité spécifique, le souci de conserver une proximité suffisante avec la norme centrale pour ne pas compromettre la communication avec les autres francophones, le désir d'exprimer une identité propre, la nécessité de conquérir un public avide avant tout d'exotisme. On sait que la génération des indépendances a surmonté avec brio ces difficultés et qu'elle a apporté à la littérature francophone certains de ses plus beaux textes, mais l'écriture africaine semble aujourd'hui en panne et la nouvelle génération cherche sa voie. En tout état de cause, dans le cas de l'Afrique comme dans celui du Québec, aucune activité d'écriture ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la langue, les contraintes qu'elle impose et les libertés qu'elle donne. La surconscience linguistique – souvent malheureuse – fait partie du bagage de l'écrivain.

On me permettra en conclusion une analogie un peu aventurée, plus propre sans doute à susciter la réflexion qu'à alimenter l'analyse scientifique, avec l'époque des Lumières qui a marqué l'entrée de l'Europe dans la modernité. Lorsque la *Berlinische Monatsschrift* a posé à ses lecteurs la question «Qu'est-ce que les Lumières?» (*Was ist Aufklärung?*) elle a reçu, en décembre 1784, une réponse rédigée par Emmanuel Kant. Celui-ci écrit : «Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement (pouvoir de penser) sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable (faute) puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. Sapere aude ! (Ose penser) Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières» [Foucault.info].

Bien entendu Kant pensait d'abord à la religion, mais il me semble qu'une analogie peut être établie avec les nouvelles attitudes contemporaines vis-à-vis des normes qui ont gouverné le XIX^{ème} et la majeure partie du XX^{ème} siècles. N'est-il pas également question d'échapper à une sujétion volontaire, à une «hégémonie consentie» [Moreau 2001, p. 86] qui semble aujourd'hui trop restrictive ? Dans le face à face entre la norme et l'identité, entre la prescription et l'inscription, il est évident que les aspirations particulières

à faire évoluer les normes, qu'elles émanent d'individus ou de communautés, sont de plus en plus nombreuses et exercent une pression de plus en plus forte. Il n'est pas concevable que la langue de référence reste à l'écart des évolutions qui affectent ses locuteurs. Pour la Francophonie, dont l'aire d'extension couvre des pays extrêmement divers du point de vue politique et culturel, il s'agit là d'un défi à la mesure de son engagement en faveur de la diversité. La réponse des organisations francophones est d'abord scientifique, par l'étude des situations et des variations linguistiques, et nous avons signalé le travail important qui a été fait et qui est en cours à cet égard, mais elle doit aussi être politique par un soutien clair à des revendications justifiées et à des besoins de reconnaissance légitimes. Il n'est pas question de renoncer à une intercompréhension à laquelle tous les francophones sont profondément attachés. Mais il ne saurait non plus être question de perpétuer une situation dans laquelle une grande partie des locuteurs du français éprouve un sentiment de dépossession de leur langue, une impression de vivre sous une loi étrangère. À côté du soutien aux langues partenaires et des coopérations avec les autres grandes langues de communication, c'est dans son aptitude à favoriser l'émergence d'une langue aux normes plurielles que la Francophonie fera la preuve de sa capacité à dire le monde d'aujourd'hui.

¹ Les personnes qui s'intéressent à ces questions pourront se reporter aux différents inventaires nationaux des particularités du français d'Afrique publiés sous l'égide de l'Agence universitaire de la Francophonie, où ils trouveront à la fois des inventaires lexicographiques et des descriptions des situations nationales.

Textes cités

Calvet, Louis-Jean. *La Guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris: Hachette/Pluriel, 1999.

Déclaration universelle des droits linguistiques. 28 février 2006. <<http://www.linguistic-declaration.org/versions/frances.pdf>>

Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

Dumont, Pierre. «L'insécurité linguistique, moteur de la création littéraire: merci, Monsieur Ahmadou Kourouma.» *Diversité culturelle et linguistique : quelles normes pour le français ? Colloque Université Saint-Esprit de Kaslik, 26 septembre 2001*. Paris: Agence universitaire de la Francophonie, 2001. 115-121

Gauvin, Lise. *L'engagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.

Kant, Emmanuel. «Qu'est-ce que les Lumières ?». *Berlinische Monatschrift* déc. 1784. Piobetta (trad.). Foucault.info. 28 février 2006. <<http://foucault.info/documents/whatIsEnlightenment/kant.q.uestcequeLesLumieres.fr.html>>

Miron, Gaston, *L'Homme rapaillé*. Montréal: Typo, 1998.

Moreau, Marie-Louise. «La pluralité des normes dans la francophonie.» *La Coexistence des langues dans l'espace francophone, Deuxièmes journées scientifiques du réseau de l'AUF «Sociolinguistique et dynamique des langues» Rabat 25-28 septembre 1998*. Pierre Dumont et Claude Santodomingo (éd.). Paris: Aupelf-Uref, 2000. 137-151.

Moreau, Marie-Louise. «Usages et fonctions de la norme.» *Diversité culturelle et linguistique : quelles normes pour le français ? Colloque Université Saint-Esprit de Kaslik, 26 septembre 2001*. Paris: Agence universitaire de la Francophonie, 2001. 81-90.

Sartre, Jean-Paul. *Les Mots*. Paris: Gallimard/Folio, 1972.

LIMBA FRANCEZĂ ÎN CONTEXTUL CONFRUNTĂRILOR LINGVISTICE

Silvia MORARU, Victor MORARU

Universitatea Liberă Internațională din Moldova,

Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău

vmorarumd03@yahoo.com

„Statutul și viitorul limbii franceze sînt în pericol?” [Allegre, 2001: 15). Este o întrebare care răsună în ultimul timp tot mai frecvent în emisiunile radioului și televiziunii franceze, apare pe paginile presei și în publicațiile științifice. Argumentele aduse în debateri mărturisesc despre faptul că îngrijorarea cercurilor științifice, intelectuale, jurnalistice este, indiscutabil, justificată.

În condițiile globalizării și relațiilor economice și culturale tot mai intense între diverse națiuni, dialogul social, schimbul de idei și informații, însoțite de extinderea fenomenului multiculturalismului, obțin o amploare deosebită. În consecință, circumstanțele mondializării configurează un context în care marginalizarea unor limbi devine fapt evident. De altfel, Koïchiro Matsuura, Directorul General al UNESCO, a afirmat recent: „Procesele globalizării produc azi o provocare extraordinară limbilor” [Matsuura, 11).

În prezent, limba dominantă a secolului al XXI-lea, care pătrunde vertiginos în toate sferele vieții, dominînd societatea, este limba engleză – limba relațiilor politice și comerciale, a călătoriilor, a Internetului și a majorității publicațiilor de specialitate, limba industriei culturale. În întreaga lume, “peste un miliard de oameni vorbesc limba engleză” [Cf.: Limba engleză...], iar “cunoștințele de limbă engleză - în viziunea publicației “The Economist” - au devenit, în cea mai mare parte a lumii, o deprindere de bază a vieții moderne, comparabilă cu deprinderea de a conduce o mașină sau utilizarea computerului personal” [Cf.: Engleza - noua limbă...]. “Universalitatea limbii engleze” a fost semnalată de mai mulți cercetători care au declarat, nestingherit, că “engleza este, în mod inevitabil, viitorul Europei” [Naisbitt, 119].

Este evident că o astfel de situație trezește atitudini neunivoce, gen: “ideea pe care se dorește a ne-o impune este că engleza nu este doar o limbă internațională, ci o limbă universală. Un fel de limbă naturală. Se merge prea departe în delir” [Cf.: *L'anglais...*]. Dar ierarhizarea lingvistică actuală, cu toate lamentațiile celor afectați, se înclină tot mai mult spre recunoașterea supremației limbii engleze (în raport, mai ales, cu limba franceză), afit la nivelul constatărilor experților, cît și la nivelul opiniei publice: “Din păcate, limba franceză nu va mai ajunge din urmă limba engleză. De ce? Pentru că limba franceză este o limbă a trecutului. Realitatea este cea mai mare dovadă! Și atenție, aici nu intră în discuție valorile celor două limbi. Este doar o problemă de actualitate” [cf.: *Europa...*].

Explicațiile în profunzime ale tendințelor înregistrate au condus spre încetățenirea, în ultimul timp, a unui nou termen: *anglosfera*. Noțiunea vizează, în primul rînd, grupul de țări anglofone, deși, în fond, presupune mult mai mult decît simpla totalitate a populațiilor pentru care limba engleză constituie limba de bază (sau limba a doua a comunicării). Pentru a accede în *anglosferă*, arată politologii, “trebuie respectate tradițiile și principiile esențiale care formează pivotul culturilor anglofone” [Bennett].

Succesul spectacular al limbii engleze este explicabil, după cum menționează cercetătorul Samuel Huntington, mai curînd în termeni de pragmatică și de sociolingvistică

[85]. Considerată drept prioritară pentru cea mai mare parte a populației globului, tocmai această limbă este utilizată astăzi ca *lingua franca* [Borțun, 68], așa cum au fost utilizate și alte limbi de-a lungul istoriei. Este important însă ca aceasta să reprezinte o formă de comunicare interculturală și nicidecum o depășire a diferențelor dintre culturi, “nu un mod de a le elimina” [Huntington, 87]. De remarcat, astfel, că fenomenul comunicării, sub aspect lingvistic, denotă existența unei serii întregi de probleme care se manifestă în contextul unor lupte acerbe pentru nediscriminarea și puritatea limbilor naționale.

Chiar dacă organismele internaționale declară statutul paritar al limbilor de lucru adoptate (ONU are cinci limbi oficiale, UNESCO – opt, în Tratatul constitutiv al UE se afirma că toate limbile sînt declarate oficiale, fiind adoptat, la nivel european, un “principiu de egalitate a limbilor oficiale și de lucru”, principiu reaprobat acum cîțiva ani de Parlamentul European, supremația limbii engleze în fața celorlalte limbi este mai mult decît evidentă [Cf.: <http://ro.altermedia>], și îngrijorarea mai multor țări este legată de faptul că aderarea la UE a unor state “care se declara în favoarea limbii engleze va duce la marginalizarea limbii franceze, așa cum este cazul germanei acum” [Cf.: *Engleza...*].

La ziua de azi, din motive economice și politice, rolul preponderent este rezervat însă – prin consensul tacit ori prin acceptare manifestă – tocmai limbii engleze. Și dacă poziția unui intelectual notoriu ca Tzvetan Todorov, expusă în paginile eseului “Noua dezordine mondială”, este favorabilă limbii engleze ca “limbă internațională” [www.globalizarea.com], numeroșii reprezentanți ai taberei adverse susțin că situația în care o limbă naturală își asumă poziția hegemonică, comportă, în mod fatal, afectarea statutului și chiar distrugerea altor limbi. În general, problema “supraviețuirii” limbilor este una acută: conform constatările UNESCO, peste jumătate din toate idiomele existente pe Pămînt ar putea să dispară pe parcursul a o sută de ani. [Cf.: <http://newsmoldova.md>, *Les Echos*, 2003].

Deloc întîmplătoare apar luările de atitudine împotriva marginalizării limbilor, a politicii lingvistice unilaterale, promovate în Europa. Tot mai des sînt prezente în spațiul dezbaterilor publice opiniile care insistă asupra faptului că în contextul acțiunii de formare a cetățeanului european “plurilingv și pluricultural”, preferința acordată limbii engleze, în scopul transformării ei în limba unică a Europei - violează tratatele europene. Se vehiculează tot mai mult ideea că “Europa nu are nevoie de o limbă unică” [Cf.: <http://www.franta-romania.com>].

O difuzare largă marchează acest proces în Franța. Un semnificativ exemplu: recent funcționarii publici din Franța au fost avizați despre interdicția, emisă de organele de resort, de a utiliza în actele oficiale sintagma “e-mail”. În toate documentele și publicațiile franceze, inclusiv în Internet, a fost recomandată utilizarea, în loc de “e-mail”, a abrevierii “courriel” (îmbinarea prescurtată a cuvintelor “courrier electronique”). Cu toate acestea, unii experți francezi consideră că recurgerea la acest termen ar fi artificială” [Cf.: *Чиновникам...*]. Reacții similare, marcate de scepticism, au trezit și recomandările privind favorizarea utilizării terminologiei franceze și în alte cazuri (*logiciel* în loc de *software*, *page d'accueil* în loc de *home page* ș.a.).

Susținătorii limbii franceze se pronunță cel mai hotărît împotriva dominației unei limbi [Cf.: *Adevărul*, 2005]. În fața pericolului pierderii identității este fortificată ideea “protecției și promovării limbii franceze” [Druon]. Există și atitudini mult mai dure,

generate de implicații de ordin politic. Astfel, H. Lavenir de Buffon, președinte al Centrului de studii și de acțiune europeană, dezvăluie, în cadrul unui articol, publicat în “Le Figaro” [2005], proporțiile consecințelor nefaste ale procesului de “americanizare”, impus Europei. Este, de fapt, o reluare a ideilor, pe care le anunțase anterior într-o serie de conferințe, precum și într-un alt articol, inserat în paginile revistei “Paris Match” [2003]. Atenționând asupra “forței asimilatoare, corozive și masificante” a Statelor Unite, autorul insistă asupra faptului că anglo-saxonii duc cu încăpăținare un adevărat război lingvistic. Scopul lui final: instituirea unui imperiu mondial anglo-saxon, vasalizarea culturală și aservirea Europei. În viziunea lui De Buffon, aceasta este o acțiune orientată cu precizie, propusă încă de politologul Z. Brzezinski: “Pentru noi americanii, (limba engleză) este unul din cele mai bune mijloace de a stapini Europa”. De altfel, autorul face referință la un raport al CIA, în care se acordau cinci ani anglo-saxonilor pentru a face să prevaleze limba lor ca singurul limbaj internațional, fără de care, după cum menționau autorii raportului, scopul va deveni inaccesibil, din cauza reacțiilor cu adevărat ostile și numeroase care apar și se dezvoltă peste tot contra SUA, a politicii lor și a americanizării planetei”. În pledoaria sa, De Buffon previne, fortificându-și argumentele prin invocarea afirmației generalului De Gaulle, că “Europa, care va avea anglo-americană drept limbă vehiculară, va deveni, mai devreme ori mai târziu, americanizată, pierzându-și identitatea” [*Ibid.*], și insistă pentru includerea manifestă în textul Constituției Europei a garanțiilor clare pentru protecția diversității lingvistice și culturale în Europa.

Care ar fi soluțiile, benefice pentru funcționarea nediscriminată a limbilor în Europa? În viziunea lui De Buffon, una dintre ele ar fi susținerea prin consens a unei limbi care ar fi comună pentru toți europenii, fiind predata ca prima limbă străină în școli. Întrucât, conchide autorul, limba engleză reprezintă motorul americanizării, cea mai potrivită alegere ar fi franceza, ea fiind “cu adevărat internațională și intermediară între limbile latine și germanice”. Guvernul Franței, de altfel, întreprinde pași consecvenți pentru protecția limbii franceze. Un exemplu concludent, în acest sens, este adoptarea unor politici publice cum ar fi P.A.G.S.I., Programul de acțiuni guvernamentale pentru intrarea Franței în societatea informațională, lansat în ianuarie 1998 [Cf.: *La politique...*], orientat spre asigurarea prezenței strategice a Franței și a limbii franceze.

Problema limbii internaționale rămîne o chestiune în discuție, iar un consens în această privință se configurează drept un obiectiv al viitorului, determinat și de evoluțiile firești sau forțate ale evenimentelor, dificil de atins într-un viitor previzibil, din motive politice, dar și economice. “Totuși, arată comentatorii confruntărilor lingvistice în Europa, preocupările membrilor UE față de problema lingvistică sînt reale, iar spiritele se încing, alimentate deseori de declarații “incendiare” venind din partea “taberei” anglofone” [Bocioacă, 2005].

De aici derivă însă necesitatea conștientizării inoportunității contrapunerii limbilor naționale și importanța recurgerii în cadrul comunicării interculturale la principiul “și/”și”, în defavoarea principiului “sau/”sau”.

Note și referințe

Adevărul, 2005, 15 iulie. - Un grup de profesori și traducători din Japonia l-a dat în judecată pe guvernatorul din Tokyo pentru că ar fi spus despre franceza că este o “limbă internațională ratată”.

Potrivit acuzatorilor, guvernatorul ar fi spus că “franceza este o limbă internațională ratată pentru că nu poate fi folosită pentru a socoti numerele”, cu referire la numere precum quatre-vingt-dix (nouazeci) care s-ar traduce prin “patru-douăzeci-zece” sau “soixante-dix” (șaptezeci) – “șaizecizece”.

- Allegre Claude (2001). *La défense de la langue française* // L'Express, 1 février.
- Bennett James C. *Angloșfera* // <http://www.russ.ru/netcult/20030429.html#begin>
- Bocioacă Ștefan. *Limba ca armă politică în epoca globalizării și regionalizării* // http://ro.altermedia.info/eutopia/o-noua-limba-pentru-europa_2712.html.
- Borțun Dumitru (2001). *Semiotică. Limbaj și comunicare*. – București: SNSPA.
- Daniel John (2003). *The mother-tongue dilemma* // Education Today, N 6, July-September.
- De Buffon Hervé Lavenir. *Le français, une langue pour l'Europe* // Paris Match, 2003, Cit. după : La Gazette, 2003, N 109, Janvier-fevrier.
- De Buffon Hervé Lavenir. *Un plaidoyer pour l'utilisation du français* // Le Figaro, 2005, 16 mars.
- Druon Maurice. *Non-assistance à langue en danger* // Le Figaro, 2004, 24 février.
- Engleza - noua limbă comună // apud *The Economist*. - http://www.ziarultricolorul.ro/?module=displaystory&story_id=4354&edition_id=115&format=html. Ce-i drept, există și păreri contrare, conform cărora, aceleași condiții obligatorii în zilele noastre, vitale pentru orice individ, “ca și permisul de conducere sau utilizarea calculatorului”, rezidă în cunoașterea a cel puțin două limbi străine – Cf.: http://www.euro-languages.net/romania/?action=one_news&act=read_news&newsid=13.
- Europa nu are nevoie de o limbă unică // <http://www.franta-romania.com/node/87>.
http://ro.altermedia.info/eutopia/o-noua-limba-pentru-europa_2712.html. - În 2000, 55% din documentele Comisiei Europene erau redactate inițial în engleză și doar 33% în franceză, în timp ce în 1990 franceza era cea mai utilizată.
- La politique pour l'emploi de la langue française et le plurilinguisme sur l'internet* // <http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/rapport/1999/politique-emploi.html>. -
- Huntington Samuel P. (1997) *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*. – București: Antet.
- L'anglais: une langue internationale, universelle ou naturelle?* // www.accentgrave.org/article.
- Les Echos*, 2002, 3 decembrie: o declarație a directorului Consiliului Britanic în Olanda: “peste 25 de ani olandeza va fi o limbă moartă”.
- Limba engleză: limbă internațională* // <http://www.eurocor.ro/Cursuri/Engleza.htm>.
- Matsuura Koïchiro (2006). *Diversité, pluralisme et multilinguisme* // La Gazette de la presse francophone, N 125, Février-Janvier.
- Naisbitt John, Aburdene Patricia (1991). *Megatrends 2000*. – London: Pan Books.
- Чиновникам Франции запретили использовать e-mail // <http://lenta.ru>, 2003, 21 iulie. <http://globalizarea.com>.
- http://newsmoldova.md/news.html?nws_id=512119.

LA FRANCOPHONIE ET L'EMPREINTE FRANCAISE

Elena PRUS

Université Libre Internationale de Moldova, Chişinău
elena_prus_ro@yahoo.fr

Dans le nouveau cadre politique, économique et épistémologique la francophonie s'est imposée comme un facteur important de la mondialisation. Pourquoi ? «Parce que la mondialisation symbolise à la fois la fin des distances physiques et la prise de conscience de l'importance considérable des distances culturelles» [Wolton, p.15].

Nous vivons une époque où l'interdépendance entre les hommes, les sociétés, les espaces est devenue la norme fondée sur un esprit de solidarité et de dialogue dans le respect de l'identité. Souvent dénoncée comme facteur d'uniformisation, la globalisation s'accompagne de réactions identitaires grandissantes. Il devient évident combien la reconnaissance et le respect de l'identité nationale, culturelle et linguistique sont nécessaires au fonctionnement de la démocratie. La francophonie est la mise en place d'un multiculturalisme fonctionnel pour participer à la synergie de visions et d'actions, tout en conservant une identité propre dans l'ensemble. Faute de voir l'identité pour ce qu'elle est, un besoin humain fondamental de reconnaissance, une force positive, un élément majeur et constant de la dynamique mondiale, on se prive de pouvoir l'analyser dans une perspective stratégique, c'est-à-dire, sous l'angle des enjeux géo-culturels et économiques.

La France a, dans son histoire, joué un rôle très important dans l'expansion de sa langue, donc dans l'extension de la francophonie. En même temps, se produit l'expansion de sa culture par l'intermédiaire d'une langue commune. Compte tenu de son histoire, de son messianisme et de son universalisme, de sa présence et de son action culturelle, on peut reconnaître à la France un rôle capital dans la création et le maintien de la Francophonie. La francophonie est une manifestation d'une profonde parenté spirituelle, née d'une communauté de langage.

On aime répéter que la Francophonie comme concept et mouvement n'est pas une initiative de la France. On stipule toujours qu'elle est une institution fondée sur le partage d'une langue et de valeurs et liens communs, utilisés au service de la paix, de la coopération et du développement entre les cultures et les civilisations. Mais au sein de l'espace géopolitique, économique et culturel qui lui est propre, la Francophonie s'est toujours centrée sur et à Paris. Elle a constamment développé, sans le vouloir pour autant, une image et un mouvement centripète de la France. D'une façon discrète et élégante, quelquefois en reconnaissant ce fait d'une manière plus explicite : «La Francophonie représente quant à elle une chance, une opportunité, la seule façon pour la France de demeurer elle-même : la Francophonie est alors un moyen au service de la France, de son identité, et du rayonnement de la culture qu'elle partage avec les autres francophones» [Traisnel, p.141]. Ceci forme son originalité, mais aussi sa fragilité. D'un côté, la Francophonie déclare, d'une manière programmatique, développer la diversité culturelle. D'un autre côté, la France reconnaît qu'il est important pour elle de fonder «une politique s'affirmant, sans fausse honte, française», qui «sans négliger les intérêts géopolitiques et économiques de la France, serait à la hauteur de ce que notre nation représente dans le monde depuis longtemps» [Arnaud,

Guillou, Salon, p.105].

Dire que la France est le berceau de la francophonie revient à dire que l'individu a un parent. «La quête de l'identité contribue aussi puissamment que le changement technico-économique à modeler l'histoire» [Castells, p.25].

On retrouve dans la France-idée et dans la France-esprit un des axes profonds du comportement français depuis des siècles. Les prétentions de la France à incarner la chrétienté durant les croisades du Moyen Age, ensuite la personnification au XVIIIe siècle et sous la Révolution de la liberté et de l'égalité se sont complétées ultérieurement par les idées et les mythes progressistes représentant l'idée du progrès, le socialisme, l'internationalisation. 1789 marque le début du «grand siècle français». Au XIXe siècle domine l'idée que la France «sèmeuse» est le phare et le guide de l'humanité. La langue et la culture françaises deviennent vecteurs de civilisation et moyens «très consciemment utilisés d'affirmer le rang de la France dans le monde : le premier, au moins dans l'ordre spirituel et culturel» [Arnaud, Guillou, Salon, p.28]. La France devient un système de référence, une sorte d'attraction naturelle, constituant un pôle fascinant, un modèle. Tout en désavouant fortement le colonialisme politique et militaire, «on ne peut occulter la dimension civilisatrice, culturelle, scientifique et autres aspects qui ont contribué à l'instauration du progrès et à l'évolution» [Boustany, p. 145] des peuples colonisés. Au XXe siècle l'ambition française est d'assurer le salut de l'humanité, contre la perte du monde moderne, de la civilisation technique, du matérialisme et de l'argent. La France, selon de Gaulle, «ne saurait être la France, sans la grandeur». De Gaulle fait la distinction entre les nationalistes (qui se servent de leur nation au détriment des autres) et les nationaux (qui sont ceux qui servent leur nation en respectant les autres) : «C'est en servant sa patrie qu'on sert le mieux l'univers...». La République devient francophone, en restant française.

La France a besoin, pour rester une Idée et une Nation, d'être bâtie sur des mots-valeurs. La Francophonie s'est construite autour des valeurs de liberté, d'égalité et des valeurs des droits de l'Homme. Les principes et valeurs qu'on reconnaît comme «français ou inhérents à l'image de la France – de justice, de liberté, d'égalité, de charité, de générosité, de solidarité internationale, de paix, de droit des peuples à disposer d'eux-mêmes» - témoignent en fait de la vitalité du messianisme français [Arnaud, Guillou, Salon, p. 21].

L'héritage direct de l'illuminisme français et de sa formation encyclopédique sera déployé dans une *praxis* multiforme qui embrasse le droit, l'éducation, la culture, l'économie. La francophonie se traduit par l'appui apporté à la circulation des biens culturels et matériels dans l'espace français.

Si la France ne domine plus le monde politiquement, son modèle culturel reste attirant. La question de la francophonie relève avant tout de l'exception culturelle et des politiques culturelles. On doit reconnaître aujourd'hui à la francophonie une créativité qui a accepté, pour s'épanouir, de passer par un inévitable apprentissage du modèle culturel de la France. Ce qui a toujours attiré dans ce modèle est le rationalisme, la liberté de pensée et d'expression, la musicalité de la langue, la subtilité cosmopolite. La francophonie garde dans l'imaginaire l'aura française de grande culture philosophique, artistique et littéraire.

Le modèle hexagonal se traduit par des emprunts langagiers, gastronomiques et autres qui forgent un sentiment d'appartenance à la communauté francophone. La langue et

la culture françaises sont diffusées par la chanson, le livre et le film. Le prêt-à porter se combine avec le prêt-à-penser. «Au-delà de la volonté d'organiser la défense d'une identité ou la construction d'une communauté semble se développer au sein du mouvement francophone l'existence d'une structure de pensée, une façon singulière et utopique de penser le monde, et de le *dire*» [Traisnel, p.141].

La mission de la francophonie est avant tout une mission humaniste, elle permet de mieux utiliser les formidables ressources d'un patrimoine partagé. La Francophonie fonctionne comme intégrateur culturel des espaces dispersés. La francophonie est un phénomène de solidarité fondée sur la langue et la culture. Comme l'a souligné d'une façon explicite le père fondateur de la francophonie le poète L. S. Senghor, «la Francophonie c'est, par delà la langue, la civilisation française ; plus précisément l'esprit de la civilisation, c'est-à-dire la culture française que j'appellerai la francité».

Chaque civilisation est un espace référentiel, producteur de sens. La civilisation contemporaine multiplie l'ensemble des structures mentales, scientifiques, esthétiques et technologiques orientées vers la promotion de ses valeurs et de son image. L'identité nationale se construit par rapport à son extérieur. Le prestige de la France s'appuie sur la tradition et la puissance de projection de son image. «Si l'esprit, un ensemble de représentations, une «iconographie» et non pas le sang ou la race, sont ce qui lie et unit la nation française, la projection de cette nation et de cette langue vers l'extérieur paraît plus facile» [Arnaud, Guillou, Salon, p.18]. On reconnaît que la France est «d'abord et par essence un rêve tenace, un mythe, un laboratoire, une trajectoire, un dessein, un projet, un esprit» [Arnaud, Guillou, Salon, p.106].

L'alliance francophone est avant tout la réussite d'un formidable métissage entre langue et histoire, langue et mémoire, langue et héritage. La Francophonie parle à travers la langue qu'on apprend et à travers la culture qu'on assimile. La langue, les productions et les pratiques culturelles qui sont attachées à la francophonie révèlent la dynamique des transformations sociales et symboliques qui travaillent les outre-mer français.

«Les références communes historiques, idéologiques ou affectives nourrissent ainsi des réactions collectives et un imaginaire commun» [Traisnel, p.141]. En adoptant les règles de jeu global qui respectent la libre circulation des idées par le mot et par l'image nous proposons de faire une distinction entre différents paramètres de la francophonie axés sur *l'identité langagière*, sur *l'identité imaginaire* et sur l'élaboration d'une *identité de marque*.

L'ouverture au monde moderne se fit par le français, dont l'usage renvoyait à un *ethos* de modernisation. Le français est devenu une langue universelle du monde politique, économique et technique. Cette langue a «une structure intellectuelle qui fait de nous, le plus souvent à notre insu, les héritiers de nombreuses générations de penseurs, de philosophes, d'hommes d'action ou de réflexion. Une langue commune, c'est aussi une manière de penser le monde ensemble» [Bourges, p.6]. Dans *Le Souffle de la langue*, Claude Hagège souligne combien la langue est au cœur des enjeux politiques, car «la langue fonde l'identité d'une nation».

Aujourd'hui, parler français est un choix et non une obligation. Si l'utilité du français est incertaine, reste ce qu'on nomme la mondialité des langues.

Sergio Correa da Costa appelle *mots sans frontières* «les mots qui dépassent les

frontières des pays où ils sont nés et deviennent porteurs d'une sorte de marque déposée de leurs origines» [p. 363]. Parmi eux se distinguent les mots français à vocation cosmopolite qui sont de longue durée et abstraits, finissant par intégrer un vocabulaire universel qui ne demande pas de traduction : *renommé, protégé, prestige, à propos, amour, charme, déjà vu, bon appétit, comme il faut, noblesse oblige, les jeux sont faits* etc. L'auteur signale que les Anglo-Américains sont ceux qui puisent le plus dans le réservoir de la culture française : «les anglophones se doivent d'emprunter des mots français s'il leur faut être subtil ou s'il s'agit de nuancer une situation, décrire un état d'âme, émettre un jugement subjectif» [p. 365]. L'explication de la primauté du français et de l'esprit français se retrouve dans «sa capacité de définir, en plus de notions, en plus de concepts et d'idées, certaines situations ou même des produits» [*ibidem*, p. 366] ayant une vocation universelle. Les auteurs russes et roumains signalent l'importance du français dans l'original. Le vocabulaire français est inégalable dans la palette de demi-tons.

Les mythes et les brands tiennent des «industries de l'imaginaire» et réactivent une dimension symbolique.

Avec les mythes fondateurs de la société française on atteint le registre du sacré. Chaque grande civilisation se construit sur la base d'une mythologie qui lui est propre. Tout groupe se reconnaît dans ses mythes fondateurs, qui lui assurent la spécificité par rapport aux autres. Les mythes, écrivait Lucian Blaga, constituent la matrice stylistique d'un peuple [pp. 301-308]. L'identité culturelle nuance les mythes et les symboles. «Les hommes et les communautés arrivent à se distinguer plutôt dans l'imaginaire que dans la réalité», constate Lucian Boia [p. 7]. Conformément aux modes de classification des mythes, on peut définir les mythes français comme des mythes identitaires [v. C.-G. Dubois]. Leur force est enfermée dans la signification qu'ils portent au niveau de la collectivité. Toute collectivité construit des scénarios fantasmatiques qui expriment sa relation problématique avec le réel. Les mythes identitaires reflètent la vision sur le monde caractéristique à un peuple.

Chaque société, nation, ressent la nécessité de créer des mythes représentatifs des lieux, des institutions et des personnalités. Le mythe est une construction imaginaire qui offre la clef du système d'interprétation et du code éthique d'une collectivité, *homo gallicus* a une vision personnelle sur le monde. D'après l'expression de E. Le Roy Ladurie, ce sont les mythes qui ont fait la France. Frédéric Hoffet [p. 197] accentue particulièrement la capacité de «mythologiser» et la mythomanie parisienne. Paris mythologise des actions, des cultures, des jugements, des individus. Le célèbre arrivisme parisien, par exemple, n'est que l'expression de cette mythomanie.

Barthes distingue parmi les mythes universaux (*les Martiens, Astrologie, le Pauvre et le Prolétaire, le Music-hall, le Plastique*, etc.) certains spécifiquement français, générés par les réalités françaises et qui sont les produits de la société et de la culture françaises (*Racine, Nautilus, le Bateau ivre, La dame aux camélias, le Tour de France, la Nouvelle Citroën, le Vin* etc.). On trouve un inventaire des mythes communautaires actuels de la nation française dans une étude plus récente de Daniel Schneidermann *Nos Mythologies* [1995]. A part les légendes explorées jusqu'à la saturation, l'auteur apporte à la surface la mythologie en formation, qui se cristallise sous nos yeux. Les mythes qui cimentent la famille française «sont parfois de grands et majestueux mythes : le Château-Margaux, de Gaulle, la première communion, le jambon-beurre, les vacances des enseignants, la 2

CV. Autant de composantes de l'unité nationale. Autant de mots qui, à peine prononcés, déclenchent une image, la même en chacun d'entre nous» [p. 210].

L'accomplissement / l'achèvement du mythe dépend de son expansion, certains mythes, comme le mentionne R. Barthes, fonctionnent mieux dans certaines zones géographiques : il existe des micro-climats pour le mythe ; l'un est le signe de l'autre. Ainsi Paris est la première ville moderne qui a généré un grand mythe urbain cohérent, dynamique et plein de perspectives différentes. Paris, métonymiquement, est la France elle-même. Paris est le centre idéal, ombilic dont la vanité des rois, des généraux et des architectes français ont fait la capitale du XIX-ème siècle. Paris a dans le mental collectif français la valeur d'un mythe national. «Le mythe de Paris est une pièce capitale (...) de la mythologie nationale française» [Albouy, p. 23].

Un mythe n'existe pas seul, il s'inscrit dans une constellation de mythes. Un mythe peut créer, comme dans une réaction en chaîne, un autre mythe (Paris>Parisienne), il peut le transformer (le mythe de Paris devient le mythe de Versailles) ou le détruire (mythe /contre-mythe). On observe que les mythes ont plutôt la tendance de se transformer que de disparaître, c'est l'exemple du mythe du Roi-Soleil Louis XIV, devenu aujourd'hui le mythe de Versailles. Le phénomène de l'urbanité en général et celui de Paris en particulier a généré une constellation de mythes dans d'autres espaces francophones ou qui suivent la mode française : le mythe de Bucarest (qualifié comme «le petit Paris»), le mythe de Saint-Petersbourg (stratégiquement fondé comme «fenêtre sur l'Europe), etc. L'expérience décisive se déploie à Paris, considère L.Benevolo et offre à l'Europe, outre un modèle fonctionnel, une image concrète, suggestive ; elle se dépose dans la fantaisie individuelle et collective" [pp. 168-169]. On va souligner que la France est l'un des premiers états nationaux européens consolidés comme tels. Sa capacité créatrice, son expansion impériale, la vocation des idées universelles lui ont assuré un lieu de première importance dans le monde. Le phénomène français intègre sa propre totalité humaine et créatrice dans une conscience identitaire.

La notoriété internationale de la majorité des pays s'est constituée durant des siècles et millénaires en vertu de différents événements politiques, militaires, culturels ainsi que sous l'influence des produits nationaux. A l'étape actuelle, on peut signaler une tendance à employer le mot *marque* et *brand* non seulement pour les produits, les compagnies et les services, leur emploi s'élargit et concerne les événements, les personnalités, les localités, les régions, les pays. Aujourd'hui, l'image du pays devient un instrument effectif de promotion des produits et des services. Le mot d'origine anglaise *brand* est différent du mot français *marque* du fait qu'il représente une *marque notoire* [v. Chernatony, McDonald ; d'Alessandro]. L'imagologie a donné naissance au phénomène du brand qui remplit une fonction d'identification et d'individualisation de l'image d'un produit ou d'un phénomène.

Sortant de son acception première selon laquelle *le brand* est une notion économique-psychologique qui a des similitudes avec la notion économique-juridique de *marque*, le brand tient du domaine de la mentalité, du psychisme, s'identifiant avec l'imaginaire. Le terme connaît une expansion extrêmement dynamique dans la société imagologique post-moderne et post-postmoderne.

Le *brand des pays* est un des plus compliqués, puisqu'il est multidimensionnel,

incluant plusieurs idées et symboles-clés. Les brands des grands pays se sont constitués d'une manière involontaire et d'une manière chaotique, englobant dans le temps leurs symboles les plus significatifs, comme les symboles d'état, ceux des sociétés commerciales, les monuments historiques, l'image des personnalités célèbres. Ainsi, les symboles dont se constitue le brand de la France sont Napoléon, la Tour Eiffel et les parfums, pour la Russie – le Kremlin, la vodka et le caviar, pour l'Égypte – Le Nil, Cléopâtre et les pharaons. L'impact des brands est généré par la performance qu'on obtient en rapport avec les principaux facteurs-clés : popularité, prestige, succès, innovation. Le temps, les événements et les circonstances font la sélection des éléments représentatifs.

Stélio Farandjis signale qu'«il n'y a pas à ce jour une stratégie industrielle commune des pays francophones pour promouvoir la production et la diffusion de ces biens culturels qui façonnent l'imaginaire des peuples» [2004, p. 52]. Nous croyons que cette fonction est remplie aujourd'hui avec succès par la notion de brand.

Le brand sert de vecteur à la promotion et à la diffusion des identités culturelles particulières. Dans cet ordre d'idée, les brands français servent à faciliter les échanges, les contacts et le dialogue entre les peuples francophones. Mais ce qui est encore plus important à souligner, c'est que par la francophonie, les pays francophones bénéficient du brand français, devenant ainsi plus intéressants. Les pays moins connus se font mieux connaître et se font plus notoires. Cette idée qu'on veut signaler aujourd'hui sans la développer en profusion, devient importante dans le contexte compétitif contemporain.

L'affirmation des brands a un impact immédiat sur la valeur sociale, chaque brand apporte quelque chose de vraiment particulier et permet de s'intégrer et d'évoluer dans un champ géo-culturel et économique concret. L'argument fondamental en faveur de la reconnaissance de l'importance des brands s'appuie sur la vision des biens de la culture qui véhiculent des idées, des valeurs, des goûts, du sens.

Dans le mouvement de la globalisation, le socle francophone constitué par les anciennes générations se rétrécit chaque année, comme la peau de chagrin. «La France, n'est-ce pas cette chère vieille chose, certes toujours respectable, mais si petite sur le planisphère?» se demande-t-on de plus en plus [Arnaud, Guillou, Salon, p.59]. La réponse n'est pas si simple, car le paradoxe est que si l'empreinte française se réduit en quantité, sa qualité se constitue dans une marque raffinée et devient plus recherchée. L'exception française est un véritable brand du pays qui s'est constitué en invariant de toute l'institution de la francophonie dans un monde de plus en plus uniformisé : «La France s'est adressée au monde, avec la prétention originale d'être grande pour les autres» [Arnaud, Guillou, Salon, p.55]. De cette façon, la Francophonie garde et diffuse, pour employer une métaphore postmoderne, la mémoire stockée de l'image de la France.

Références bibliographiques

- Albouy Pierre. *Mythographies*. Paris: José Corti, 1976.
Alessandro David F.D'. *Brand Warfare*. New-York: McGraw-Hill, 2001.
Arnaud Serge, Guillou Michel, Salon Albert. *Les défis de la francophonie. Pour une mondialisation humaniste*. Paris: Alapharès, 2002.
Barthes Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
Benevolo Leonardo. *Oraşul în istoria Europei*. Iaşi: Polirom, 2003.

- Blaga Lucian. *Despre mituri*. In Trilogia culturii – Geneza metaforei și sensul culturii. București: Editura pentru literatură universală, 1969.
- Boia Lucian. *Pentru o istorie a imaginarului*. București: Humanitas, 2000.
- Bourges Hervé. La Francophonie est notre atout commun. In *La gazette*. N° 111, mai-juin 2003, p.6.
- Boustany Antoine L. *La francophonie entre le paraître et l'être*. In *Francophonie - monde arabe. Un dialogue des cultures*. Paris: Institut du monde arabe, 2002, pp. 143-149.
- Castells Manuel. *La société en réseau*, t.I. Paris: Fayard, 1998.
- Chernatony L., McDonald M.H.B. *Creating Powerful Brands/ The Strategic Route To Success In Consumer, Industrial and Service Markets*. Oxford: Butterworth-helmemann Ltd., 1992.
- Correa da Costa Sergio. *Le poids de l'empreinte française*. In *Trois espaces linguistiques face aux défis de la mondialisation*. Actes du Colloque International. Paris, 20 et 21 mars 2001.
- Dubois Claude-Gilbert. *Les modes de classification des mythes* In *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*. Ellipses, 1998.
- Hoffet Frédéric. *Psychanalyse de Paris*. Paris: Grasset, 1953.
- Farandjis Stélio. *Repères dans l'histoire de la francophonie*. In *Francophonie et mondialisation*. Paris, CNRS editions, 2004, pp. 49-52.
- Laulan Anne-Marie. *Dispositifs, enjeux et contextes*. In *Francophonie et mondialisation*. Paris, CNRS editions, 2004, pp.44-48.
- Martel Angeline. *Mondialisation, Francophonie et espaces didactiques. Essai de macrodidactique des langues secondes/étrangères*. In *Education dans une perspectives planétaire*, 1996.
- Oster Daniel. *Paris-guide d'Edmond Texier à Charles Virmaître*. In *Ecrire Paris*. Seesam et Fondation Singer-Polignac, 1990, pp. 7-12.
- Papier préparé pour la 2^e concertation intergouvernementale de la francophonie sur le thème : La promotion culturelle. Paris, 12 décembre 2000.
- Rouet, François. *Le soutien aux industries culturelles dans l'aire francophone: modalités, enjeux et incidence*.
- Schneidermann Daniel. *Nos mythologies*. Paris: Plon, 1995.
- Traisnel Christophe. *Francophonie, francophonisme. Groupe d'aspiration et forme d'engagement*. Paris: Panthéon-Assas, 1998.
- Wolton Dominique. Aux carrefours de l'Histoire. In *Francophonie et mondialisation*. Paris, CNRS editions, 2004, pp. 15-17.

DE L'ORIGINE DE L'INFLUENCE FRANÇAISE EN ROUMANIE AU XIXÈME SIÈCLE

Emmanuel SAMSON
Alliance française de Moldavie
esamson@alf.md

L'influence de la France est reconnue comme un élément déterminant dans l'histoire de la Roumanie. Dès la fin du XIXème siècle, les historiens Pompiliu Eliade puis, après lui, Nicolae Iorga, familiarisèrent l'idée d'une influence française prépondérante au sein de l'esprit public roumain.

Comme l'a démontré Pompiliu Eliade¹, l'influence française se développe grâce à plusieurs intermédiaires, de la seconde moitié du XVIIIème siècle jusqu'à la proclamation du Premier Empire français.

C'est sous le règne des Phanariotes² que l'influence française prend son origine car c'est durant cette période de domination grecque que la langue française est introduite dans les Principautés de Moldavie et de Valachie. Les hospodars grecs sont généralement d'anciens drogmans³ de la Porte, ils connaissent donc les principales langues de l'Europe et en particulier l'italien et le français, langues de rédaction des traités. Par exemple, Nicolas Mavrocordat, le prince qui ouvre l'ère phanariote, parle et écrit couramment le français, devenu pour lui une langue familiale⁴. De plus, l'usage d'employer des secrétaires français pour toutes les relations avec l'étranger devient général à la cour des princes phanariotes de la seconde moitié du XVIIIème siècle⁵. La présence de secrétaires français auprès des hospodars représente pour la France un bon moyen de surveillance. En quelque sorte, ce sont les premiers Français qui ont vu les Principautés. Outre leur activité de secrétaires, ils ne contribuent que très peu à faire connaître la France dans les Pays roumains. Pompiliu Eliade les décrit de la façon suivante : ils «n'étaient pas des gens d'un talent exceptionnel ni même, la plupart du temps, des gens d'une honnêteté irréprochable» mais plus souvent des «aventuriers, des indigents, des gens sans emploi»⁶. On peut citer ici l'exemple du Comte d'Hauterive. Il faut également souligner que dès le début du XVIIIème siècle, les ambassadeurs français à Constantinople envoient des hommes de confiance auprès des princes, généralement des médecins⁷. Ces hommes, nous le verrons plus tard, sont appelés à exercer une influence plus durable.

Parmi tous les hospodars phanariotes, c'est Alexandre Ypsilanti⁸ qui contribue le plus au développement de l'influence française. Par l'apport de cuisiniers, de secrétaires et de précepteurs français, il vise à imiter la cour de Versailles. Toujours par esprit d'imitation, cette attention pour la langue française est suivie par la masse de l'aristocratie, les boyards. Les boyards indigènes se mettent donc aux langues, le français est la troisième après le grec – la langue des maîtres – et l'italien – bien plus proche du roumain que le français⁹ – et emploient des gouverneurs – le plus souvent français – pour l'éducation de leurs enfants. Le développement des écoles grecques est une des principales causes des progrès de l'influence française sous les Phanariotes. On y enseigne en effet l'italien et le français aux fils de négociants, aux fils de prêtres et aux fils de boyards du deuxième ou du troisième

rang.

La période phanariote est donc le premier intermédiaire du développement de l'influence française dans les Principautés, tout d'abord grâce à l'action personnelle des princes en faveur de la langue française puis par la poursuite du mouvement par les boyards, par intérêt ou par imitation, qui permet un développement un peu plus général.

En temps de guerre, l'influence française est cette fois-ci apportée par les armées russes. Les Russes ont subi l'influence française pendant tout le XVIIIème siècle, et surtout à partir du règne d'Elisabeth (1741-1762) puis sous Catherine II (1762-1796).

C'est donc à partir de la moitié du XVIIIème siècle mais de façon plus virulente dans les dernières campagnes (de 1789 à 1806) que les Russes se font les nouveaux intermédiaires de la présence française dans les pays danubiens. Parmi les officiers russes cohabitent des militaires de toutes les nations (Français, Grecs, Polonais, Anglais, Allemands), ils communiquent en français entre eux et avec les boyards. Issus de familles nobles, ces officiers ont tous connu une éducation française. Pompiliu Eliade nous fait d'ailleurs remarquer que «si les Phanariotes donnèrent les premières leçons de français à l'aristocratie moldo-valaque, ce furent certainement les Russes qui leur enseignèrent à le bien prononcer.»¹⁰

Par leur venue et leur occupation, le français devient langue des salons, des jeunes et des femmes dans leurs relations avec l'envahisseur. Les boyards font avec eux l'apprentissage des moeurs françaises. On danse sur les musiques européennes, les hommes apprennent les jeux de hasard et polissent leurs manières extérieures. La haute aristocratie est en effet très séduite par la politesse des Russes appelée «politesse française»¹¹. Après le départ des envahisseurs, un changement s'opère, les jeunes filles sortent de leurs harems et on se préoccupe davantage de leur éducation, confiée à des instituteurs venus de France, d'Italie ou d'Allemagne.

Et, des principautés danubiennes, à cause du voisinage, c'est la Moldavie qui s'est le plus prêtée à cette "influence russo-française".

En marge de la langue ou des moeurs, la Révolution française a beaucoup marqué la société roumaine du XIXème siècle. Quels ont été les échos des idées de 1789 dans les Principautés ? Dans les pays roumains, on connaît et on considère une France nouvelle de laquelle émanent des idées et des aspirations à la liberté. Cette nouvelle image circule dans le monde des marchands et des boyards grecs qui introduisent des journaux et des publications dans lesquels on évoque la *grande Révolution*. La société roumaine voit un intérêt direct dans les événements révolutionnaires français, on en retient souvent que l'Assemblée avait déclaré qu'elle appuierait toute nation qui voudrait la liberté. A cette époque, les Principautés étaient au coeur du Problème oriental, elles ont connu de longues occupations militaires et d'importants territoires ont été arrachés à l'espace national et annexés aux empires voisins. Dans ces conditions, les idées de la Révolution représentaient une motivation pour la résistance et elles ont été reçues et entendues exactement comme telles¹².

Parmi les peuples d'Orient, ce sont les Grecs qui ont le mieux compris la portée de

la Révolution¹³. La bourgeoisie grecque a permis l'introduction massive de livres et de publications françaises. Elle s'adonne également à la traduction des oeuvres classiques de la littérature française tels les ouvrages de Racine, Corneille, Voltaire ou Montesquieu.

Même si la réception des principes de 1789 dans l'espace roumain peut être rangée dans le phénomène général européen, l'intérêt des Roumains pour les idées de la Révolution est dans les Principautés proportionnel à la diffusion de la langue française en Moldavie et en Valachie¹⁴.

Souvent, aux yeux de la société roumaine, la Révolution française est incarnée en un seul homme : Napoléon Bonaparte¹⁵. Il peut être lui aussi considéré comme un intermédiaire de l'influence française dans les Principautés car le rôle politique qu'il y a joué, positif ou négatif, accepté ou repoussé, a modifié le visage de l'influence française en l'amenant plus concrètement vers un domaine politique et diplomatique. Il nomme deux nouveaux agents français dans les consulats de Jassy¹⁶ et de Bucarest. A Jassy, Méchain est nommé pour s'assurer la fidélité du prince de Moldavie, Alexandre Moruzzi. Pendant son séjour en Espagne, Napoléon Ier dévoile ses projets pour les Principautés, il compte laisser faire le Tsar en Valachie et en Moldavie, même si le *Parti National*¹⁷ s'y oppose. En apparence, c'est la ruine complète de l'influence française. Par exemple, après la chute de Napoléon Ier, les nouveaux princes prennent des mesures vexatoires à l'égard des Français. C'est le début d'un nouveau régime : le régime russe. Mais Napoléon Ier a joué un rôle dans le réveil du sentiment national roumain. Grâce à un certain rapport de fascination existant entre le peuple roumain et l'empereur français, il met en évidence à leur yeux les notions de *patrie* et d'*indépendance*.

Le dernier intermédiaire du développement de l'influence française dans les Principautés est la présence d'émigrés français. Pompiliu Eliade discerne trois courants d'émigration. Le premier est constitué par les émigrés de la Révolution. Ils sont en nombre insignifiant, ils sont «de noblesse infime ou même douteuse»¹⁸ et cherchent surtout dans les Pays roumains un moyen de vivre. Ce ne sont pas des instituteurs mais plutôt des amuseurs qui importent les jeux de société français dans les salons de l'aristocratie moldo-valaque à qui ils deviennent sympathiques. Puis vient le courant des émigrés conseillers princiers. Nous pouvons ici citer deux exemples célèbres : le Comte de Belleval¹⁹, conseiller du prince de Moldavie Alexandre Sutu (1801-1802), et le Marquis de Beaupoil, gouverneur des enfants d'Ypsilanti puis ministre du hospodar en Valachie. Le troisième courant est celui des émigrés instituteurs. Si leur nombre est très restreint au XVIIIème siècle, le flux devient bien plus important après la proclamation du Ier Empire français.

Avant même leur arrivée, une tradition s'était déjà établie, pour devenir un boyard accompli, un homme cultivé, *cu carte* (ayant un diplôme), il était indispensable de manier trois langues (le grec, l'italien et le français). Pour cela, les précepteurs orléanais étaient très recherchés pour leur diction très pure. Ainsi, les grandes familles avaient chacun son émigré et comme elles commençaient à avoir des vues différentes en politique, il y en avait pour toutes les nuances²⁰ : Dopagne le royaliste, l'abbé Lhommé, le prêtre réfractaire, ou Lincourt le révolutionnaire. Il existe de nombreux exemples, et parmi eux certains ont éduqué les enfants des plus grandes familles, appelés plus tard à jouer un rôle prédominant

sur la scène politique roumaine. En 1816, Madame Caumont est gouvernante à Bucarest des enfants du prince Alexandre Mavrocordato. L'abbé Lhommé a fait l'éducation de Mihail Sturdza, prince de Moldavie (1834-1849), et de Mihail Kogalniceanu, conseiller du prince Cuza (1859-1866).

Le développement de l'influence française dans les Principautés offre l'opportunité à des intervenants français de s'installer dans les pays roumains pour y acquérir une certaine importance et jouir d'une influence qu'une communauté peut faire perdurer. En 1843, Duclos, gérant du consulat de Jassy, considère que : «La seule influence rivale de la sienne, que la Russie rencontre en ce pays est la nôtre. Influence qui s'est formée, qui s'accroît naturellement, sans aucun travail de notre part.»²¹

1. Pompiliu ELIADE, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie (Les origines. Etude sur l'état de la société roumaine, à l'époque des règnes phanariotes)*, Paris, Ernest Leroux, 1898.
2. Terme employé pour désigner l'élite grecque du Phanar, quartier de Constantinople. De 1711 à 1821, la Porte ottomane choisit les princes de Moldavie et de Valachie parmi ce groupe de familles grecques.
3. Terme employé pour désigner les traducteurs des traités de la Porte.
4. Pompiliu ELIADE, *op. cit.*, p. 140.
5. Nicolae IORGA, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Paris, Librairie Payot, 1918.
6. Pompiliu ELIADE, *op. cit.*, p. 145.
7. Germaine LEBEL, *La France et les principautés danubiennes (du XVIème siècle à la chute de Napoléon Ier)*, Paris, P.U.F., 1955.
8. Prince de Valachie (1774-1782).
9. Pompiliu Eliade, *op. cit.*, p. 155.
10. *Ibidem*, p. 183.
11. *Ibidem*, p. 186.
12. Gheorghe PLATON, *La société roumaine et les idées de la Révolution*, dans AL. ZUB (ss dir.), *La Révolution française et les Roumains*, Collection *Les Roumains dans l'histoire universelle*, Iasi, Universitatea Al. I Cuza, 1989, p. 89.
13. Pompiliu ELIADE, *op. cit.*, p. 201.
14. Gheorghe PLATON, *op. cit.*, p. 82.
15. Pompiliu ELIADE, *op. cit.*, p.197.
16. L'orthographe de la capitale de la Moldavie diffère selon les époques ou les goûts. Son orthographe roumaine actuelle est Iași mais au XIXème siècle comme au début du XXème, on rencontre différentes façons de l'écrire : Jassy, Iassy, Iassi, Yassi voire Iashy.
17. Egalement appelé *Parti Français*.
18. Pompiliu ELIADE, *op. cit.*, p.262.
19. Le Comte de Belleval voulait réunir la Moldavie et la Valachie et s'y déclarer prince héréditaire.
20. Pompiliu ELIADE, *op. cit.*, p. 270.
21. Euxodiu HURMUZAKI, *Documente privitoare la istoria Romanilor*, vol. XVII, 1876-1913, lettre de Duclos à Guizot (15 septembre 1843), p. 971.

CONFLUENCES
MONDE ROUMAIN – MONDE FRANÇAIS

POEMUL ROMANTIC ÎNTRE MODELUL FRANCEZ AL SPECIEI ȘI RECUPERĂRILE EMINESCIENE

Simona ANTOFI

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

Orice demers fundamentat științific vizând câmpul literar necesită o prealabilă lămurire terminologică, o selecție a instrumentarului adecvat, precum și precizarea premiselor. Sintagma *poem liric* s-ar cuveni raportată la un gen proxim și la o diferență specifică. Aceasta întrucât nu există o definiție sau o cât de relativă încercare riguroasă de definire a speciei. Există, mai degrabă, un consens în a admite că anumite texte aparțin poemului romantic-gen literar real, circumscris istoric, și o neliniștitoare imprecizie de metalimbaj în ceea ce privește speciile subordonate: poemul liric, poemul epic, poemul dramatic. Ipoteza lui Tomașevski se poate verifica, urmărind fenomenul literar concret. Reprezentantul școlii formaliste ruse crede că poemul romantic a schimbat ierarhia motivelor și a funcțiilor, fragmentând fabula prin digresiuni lirico-emoționale, descrieri amendate liric, meditații, considerații de natură particular sau general-umană și, treptat, a deplasat accentul de pe fabulă-redusă la pretext epic, pe desfășurarea liric a-cauzală a textului, implicit pe caracterul frapant discontinuu, pe interspersiunea temporală, pe sugestii, pe registrul simbolic autoritar.

Într-un studiu despre genuri, Silviu Iosifescu [p. 117-121] preia o distincție utilizată anterior de Vianu în *Atitudinea și formele eului în lirica lui Mihai Eminescu*, preluată și de acesta din urmă de la W.Scherer. Este vorba despre lirica eului, accentuat confesivă, mizând pe epurarea textului de implicații biografice, despre lirica măștilor, în condițiile în care, în poemul liric sau lirico-epic, mai cu seamă, eul liric își asumă o deghizare lirică, și despre lirica rolurilor - “poetul, asimilându-se cu un personaj felurit, își exprimă sentimente care nu sunt propriu-zis ale sale, deși energia generală a sufletului său le susține și pe acestea”.

Preocuparea scriitorilor romantici pentru poem este aproape obsesivă. Formula însăși este extrem de laxă și permite atât intervenții inter și intratextuale, cât și intervenții directe ale naratorului – eului liric și chiar regie dramatică. Ceea ce nu înseamnă că, la nivel particular, poemul romantic nu propune o structură gândită uneori riguros, de obediență clasică adesea. Propensiunea romanticului spre supradimensionare și poetica antropologizantă favorizează de la bun început modelul epeic și, prin urmare, construcția de amplu suflu epic. Însă mărcile structural-tematice ale modelului sunt alterate treptat de intruziuni lirice confesive. Invazia categorică, deși treptată și uneori parțială, a eului angajează disfuncționalități ale modelului în direcția unui lirism confesiv acut, al unuia al măștilor precum și al ultimei categorii, a rolurilor. Însă poemul liric astfel rezultat nu beneficiază de autoritate absolută și permanentă. Pretextul epic poate redeveni nucleu al textului și datorită poemului eroic, derivat conjunctural din epopoe și devenit din ce în ce mai puternic.

Legenda secolelor, unul dintre textele reprezentative în acest sens, se structurează din ”masive epike”, “văi meditative” și “popasuri lirice” [Nasta, p. XXXII]. Aici, Hugo însuși pare a regiza din fundal, profetic, o succesiune de viziuni proprii, investite cu autoritatea poveștii sacre și a modelului mitic, Homer bardul. Pasajele confesive, sarcasmele hugoliene

tipice vin să completeze imaginea de ansamblu a unei opere de arhitectură barocă, motivate metafizic, istoric, dar și personal. Puternicele accente lirice sunt susținute de discursul sublim, profetic, de celebrare mitică a progresului, ca și de necesitatea încadrării textului într-un triptic completat de alte două scheme vizionare: **Dieu și La Fin de Satan**. Hugo creează mitologii personale, viziuni bazate pe o rețea de simboluri plasate în intertext dar codificate în conformitate cu propria concepție despre creație, valori etice și relația imanent – transcendent. Însă, în ciuda sentimentului acut al prezenței vocii poetului în text, uneori impregnându-l afectiv și chiar ordonându-i evoluția – pe porțiuni restrânse, în funcție de propriile stări de spirit, preponderența epicului este evidentă.

Intenția lui Vigny, atunci când redacta **Eloa sau Sora îngerilor**, text subintitulat **Mister**, era de a construi o epopee. Opera face parte din ciclul Poemelor antice și moderne, altă Legendă a secolelor în cuprinsul căreia tocmai unitatea de ansamblu lipsește. Ca structuri și ca atitudini ale eului creator, textele sunt eterogene. Unele pronunțat epice, altele predominant sau categoric lirice, iar altele dramatizate. Aparent, **Eloa** ar face parte din ultima categorie. Mărturisirile lui Vigny însuși complică și mai mult lucrurile – “Toate marile probleme ale umanității pot fi discutate sub forma versurilor. Am dovedit-o “ și “Pornesc întotdeauna de la fondul Ideii. În jurul acestui centru fac să se rotească o istorisire care trebuie să fie legată de ea în toate spițele” [*apud* Loghinovschi, p. 201, 202]. Dar “istorisirea“ este slabă în ea însăși și relevantă exclusiv la nivel simbolic. De fapt, Vigny mută centrul epopeii în transcendent și metafizic, “conflictul” indicând un grad accentuat al tensiunii lirice, un conflict de principii de natură etică sau un episod al unui experiment aproape obsesiv reluat de eul creator, privind raportul său particular cu divinul. Oricum am analiza textul, liricul ca fenomen este evident. Arhitectura lirică susține o dispută al cărei scop este, în ultimă instanță, o tentativă de lămurire de sine a poetului care problematizează. Forța lirică este potențată de un uzaj personal al procedurii simbolizării, ceea ce determină apariția unor indici de forță ai genului liric: motivarea afectiv-personală a rețelelor simbolice și contaminarea lirică, prin preluarea pe cont propriu, și subtextual, a “istorisirii”: dintr-o lacrimă a lui Christ, vărsată la moartea lui Lazăr, și însuflețită de Duhul sfânt, se naște Eloa, ca înger al bunătății și al milei. Din acest punct de vedere, textul poate fi inclus categoriei lirica rolurilor, poetul trecând *à tour de rôles* de la un personaj – simbol la altul și experimentând un joc al tensiunilor pe o scenă interioară. În această zonă liminală, interferențele cu epicul și/sau dramaticul devin foarte evidente, iar lectura operii lui Vigny dovedește că textele sunt avataruri ale eului creator aflat într-un continuu proces de autorevelare, prin raportare mai puțin obedientă și mai curând răzvrătită la sacru. Și iată premisele “conflictului” lyric: tabloul (suită de viziuni ale eului) desfășurării măririi divine (poveștile Dumnezeuirii) o determină pe Sora îngerilor să caute un nor unde să poată visa în libertate. Căci o obsedează Îngerul căzut. De aceea decide să coboare în infern – prilej de ample desfășurări lirice din aceeași categorie a vizionarismului demiurgic.

Suită de tablouri lirice, cântul al doilea emoționează prin cadrul ademenirii – poezia fântâniei, a naturii sălbatice și o fascinație pe care toate acestea o exercită asupra fecioarei – înger. Colosalul natural anticipează “portretul” tânărului în a cărui simbolică Vigny ar fi intenționat să cumuleze maleficul. Însă imaginea duhului căzut este cu totul alta și tinde către conturarea unui prototip. Puterea de fascinație este a privirii și a cuvântului. Duhul se autodefineste drept creator al unei alte lumi – cea a cărei frumusețe este ascunsă de tainele

noptii. Lumina difuză, clar-obscurul, simbol al adevărului secund, transformă o descriere într-o imaginară lume posibilă. Totul se încheie cu o declarație de dragoste pe care finalul ultimului act ar dori să o dezmință, dar nu reușește.

În cele din urmă, duhul se îndrăgostește de fecioara-înger, de asemenea îndrăgostită, și începe să spere în posibilitatea iertării. Simbolic, încheind rețeaua textuală, își dorește să plângă omeneste. Voiește să i se dea o lacrimă. Paralelismul semnificativ se impune – i s-a dat: este Eloa. Însă transgresarea cerurilor este imposibilă. Comițând-o, Eloa va plăti. Damnarea este evidentă, iar personajele-simbol se înscriu într-o paradigmă literară fertilă. Învingător, Satan este un învins de o măreție copleșitoare și tragică.

Ultima treaptă a evoluției poemului liric în spațiul literar romantic francez se așază sub autoritatea discursului confesiv. Totul se transformă într-o odisee a eului, erou liric absolut, în sensul în care Hegel, definind genul liric, afirmă: „conținutul liricii este subiectul, lumea interioară, sufletul contemplativ, simțitor care, în loc să treacă la acțiune, se oprește mai curând la sine ca interioritate” – de unde rezultă că unica formă și ultima țință este „autoexprimarea subiectului”, „a biografiei lirice” [Hegel, p.172]. În Noptile sale, eul liric mussetian se conturează metaforic, în metamorfozele sale, încercând să reconstituie mișcări interioare prin verb, printr-o anume dispunere a versurilor și a structurilor textuale, și printr-un dialog puternic marcat afectiv. Cuvântul poetic, uneori prea obedient față de modul de a gândi și de a scrie clasic, participă la realitățile psihice pe care le investighează. Amestec de cinism și de durere, de deznădejde și de speranță renăscută, Noptile surprind avatarurile mussetiene într-o manieră accentuată confesiv-declamatorie, poetul impudic dezvăluindu-și resursele vitale, propriile limite și angoase și oscilând între imnul închinat dragostei, apostrofă, invectivă și monolog deznădăjduit.

Cele patru Nopti alcătuiesc un ansamblu în care lirismul de cea mai pură substanță, cel al mărturisirii de sine, prins între oglinzile paralele ale măștilor lirice, ricoșează mereu, amplificându-se. Poetul și Muza, doi eroi lirici care servesc autocontemplării eului în actul autoexprimării, propun două identități ale sinelui, două voci lăuntrice ale spiritului sfâșiat între deznădejde și har. Treptat, mai cu seamă în **Noaptea de octombrie**, dar și în **Noaptea de mai**, textele devin metatexte, arte poetice înșesate de simboluri ale scriiturii și ale artistului prins în actul sacrificial al creației. Poezia ca act existențial este redefinită aici, suprapunând instanța biografică și cea creatoare, într-o dezbateră pe tema șanselor realității transfigurate liric. **Noaptea de mai** propune două registre poetice: primul, al Muzei, metatextual, se slujește de vechiul pretext al invocației adresate, însă, artistului de geniu. Alegorizând, retorizând după canoane clasice asimilate, discursul Muzei este convențional prin structură și patetic prin mesaj. Ostentația damnării aparține de registrul violent confesiv al Poetului, mult mai bine reprezentat în **Noaptea de octombrie**, cea care arată la modul concret cum din drama eului se naște poezia. Printre comparații clasice echilibrate și invocații către Muză, în sensul poeziei ca terapeutică, Poetul trăiește sentimentul dedublării tragice a celui ce se poate detașa temporar de sinele suferind, contemplându-l. În cele din urmă, resuscitarea trecutului dureros echivalează cu o regăsire fertilă de sine, cu o recuperare a forței creatoare cu putere de destin. Printr-un sistem al cercurilor concentrice, registrele confesive par a se autonomiza și a favoriza o coborâre din ce în ce mai adâncă într-un trecut recalibrat afectiv. Partitura Poetului organizează simbolic tensiuni lirice din categoria lumină-întuneric, eros dominant-sclavie erotică. Adresarea directă, invectivele

și imprecățiile, accentele de sinceritate dezarmantă în nuditatea lor, îndoiala și zbuciumul, toate accidentele biografice traumatizante se transfigurează prin puterea purificatoare a artei. Salvarea prin suferința cu valențe demiurgice echivalează cu o revelare a potențelor reactivitate sub impulsul Muzei.

Ceea ce dă unitate și particularizează poemul eminescian nu ține atât de natura semnificativului – repertoriul intertextual din care se nutrește poemul eminescian este cel romantic, aflat în uz, ci de maniera de tratare a acestuia. „Liricizarea permanentă a semnificativului indiferent de originea acestuia” [Scarlat, p. 93], pe fondul general de ascensiune a liricului, cu sensul de manieră de enunțare, se datorează, în cazul textului poetic eminescian, clasicității de structură a personalității creatoare, supratextului muzical unic și de structură a tiparelor narative (sau dramatice), de structură facilitată de factura amalgamată a poemului romantic însuși. Poemele eminesciene se situează în proximitatea modelelor apusene și au puține elemente în comun cu variantele autohtone ale speciei. Afinitățile de structură cu romantismul și tipul de personalitate creatoare explică, în parte, ponderea mare a semnificativului livresc, peste care se grefează, însă, motive de natură folclorică, chiar biografică.

Ampla Panoramă a deșertăciunilor reconstituie istoria umanității dintr-o perspectivă inedită. Raportabil la modelul hugolian, poemul **Memento mori** ilustrează, pe suportul incongruenței dintre fenomenal și esențial, închegarea fiecărei civilizații în jurul unei reprezentări imaginate și imaginare a divinului, sub autoritatea zeului surd și orb, care s-a ocultat, inexplicabil, undeva în transcendent. Secvența monologat-meditativă care încheie textul pune problema fundamentului absolut al universului care suplinește, în revers negativ, lipsa de relevanță a ideii tradiționale de sacru. „În spatele tuturor acestor înfățișări ale divinului”, afirmă Ioana Em. Petrescu, „gândirea obosită, gândirea epocilor tragice, aflate la «punctul de solștiu», descoperă că singura formă de eternitate este moartea” [p. 186]. Ca structură, poemul se supune unei macrointenții reprezentative prea puțin epic-narative. În pofida presărării unor indici “de realitate” precum toponimele, elementele de mitologie selectate din intertextul cultural și chiar detaliile istorice, există o arhitectură aparte a textului. “Fiecare episod are o structură fixă, deși elementele componente sunt dispuse de fiecare dată altfel” [Mănuță, p.146]. Începutul fiecărui episod istoric și al fiecărei secvențe a poemului selectează acvaticul, cu funcția “de a accentua sensul fundamental sugerat de titlu, anume mișcarea necurmată, energetică și indiferentă a timpului”. Mai mult, “o serie de imagini ajută la construirea unor universuri apropiate ca sens [*idem*, p. 147]. Aceste imagini nu întrețin “iluzia de real” descriptiv și pictural, ci deplasează accentul de pe nivelul semantic reflexiv-speculativ pe alcătuirea de lumi imaginare dintr-o perspectivă subiectivă.

„Iubirea «infernală» între un erou întunecat și un înger pal, lunatic” [Călinescu, p. 97] este veche. G. Călinescu lansează ipoteza unui schelet ideologic de obediență romantică, pe care poetul ar fi urmat să-l elaboreze în vederea prelucrării proprii a motivului. Formele de concretizare sunt diverse. Între notațiile manuscrise semnalate de G. Călinescu: „*Plan. Mirodonis* întrețesută cu ideea «Demonului» (Weltgeist, Geist) și cu „Povestea ce i-am povestit ei” sau ”*Mirodonis, metresa lui Dumnezeu (Lucifer)*” [*idem*, p. 257-258], și poeme ca **Înger și demon** (text din 1873), **Strigoii** (text din 1876), **Gemenii** (text din 1881), **Luceafărul** (text definitivat în 1883), diferențele de tratare, respectiv arhitectura (sau

proiectul arhitectonic) semnificativului poetic se repercutează și impune reordonarea componentelor semnificativului. Nucleul referențial însuși își va reșeiza liniile de virtualități semantico-referențiale extrapolând raportul de obârșie romantică *înger – demon* în direcția complexului mitologic *femeie-zeu* sau *om-zeiță*, acesta din urmă cu arie de cuprindere mult lărgită și reparabil la nivelul folclorului și al literaturii române a vremii. Poemul *Înger și demon* evidențiază diferențele de structură și chiar de concepție – determinate de presiunea codului romantic și al pactului de lectură, ambele girate de convenția instituționalizată de tip arhitextual. Aici coerența de ansamblu e a scenariului simbolic. Sincoparea subiectului ascultă de regula **fragmentului** romantic, uzând, în acest scop, de funcția structurantă a punctelor de suspensie. Poem epico-liric, **Înger și demon** actualizează antiteza sub forma unei alegorii decriptate la final, dar ale cărei elemente se încarcă simbolic în contextul mai larg al operei eminesciene. Reperetele simbolice ale acțiunilor definesc, în partitura dominantă a instanței narative, cele două prototipuri: demonicul – dinamic, titanian, insurgent și angelicul – pasiv și contemplativ. Ideea joncțiunii prin eros a contrariilor beneficiază, în pofida contrastelor prea puternice, a retoricii cu efecte căutate, pe alocuri artificial-recuzitară, de resursele poetice care amendează epico-narativul în direcția enunțării lirice, și personajele în direcția unui lirism al măștilor.

Soluția reîntregirii cuplului este alta în **Strigoii**, poem din 1876. Încadrabil categoriei „lirism al măștii”, susținut de un macroscenariu narativ-simbolic, poemul pare că a asimilat modelele apusene axate pe motivul căutării femeii iubite și al strigoiului, acomodând surse autohtone – drumul inițiativ și depășirea probelor, din basm, cu motivul „iubirii interzise” și cu diverse elemente preluate din intertextul cultural. Semnificativă este maniera dublă de obiectivare: prin modul de articulare a structurii de suprafață, prin rigoarea compozițională și prin preeminența mărcilor epico-narative, precum și datorită celor trei motto-uri ”excerptate din alte grupe textuale, și reprezentând, într-un fel sau altul, o autoritate” [Mănuță, p. 149]. Altfel decât în **Înger și demon**, unde obiectivarea se face la nivelul reperelor arhitextuale apusene și se desface la nivelul tipului de discurs naratorial (ca în **Luceafărul**), în **Strigoii** mottourile devin responsabile și garant al obiectivării, simultan cu lărgirea ariei de cuprindere intertextuală. Revanșa discursului poetic se ia, pe de o parte, prin segmentul monologat a cărui enunțare, performată de vocea lui Arald, ascultă de convenția lirismului confesiv, și prin intervenția explicită, adresată lui Arald, a *personei* poetice care și-a depășit statutul de voce și își revendică un profil textual.

„Basm filosofic structurat pe schema arhetipală a parcurgerii unui traseu inițiativ” [Petrescu, *op. cit.*, p. 5], Povestea magului călător în stele complică și ambiguizează componentele scheletului narativ atât ca manieră de punere în discurs, cât și ca structură de adâncime. Constituit pe același principiu al succesiunii și al alternanței de voci, textul neterminat al poemului se lasă cu greutate analizat în ansamblu. Se poate bănuși eventuala evoluție spre un „lirism al rolurilor” în cadrul căruia vocile, inclusiv cea a naratorului, să-și construiască profiluri discursive autonome, în proximitatea conceptului de personaj. În forma în care ne-a parvenit, poemul are o structură elaborată, secvențializată după tipicul poemului romantic (apar și punctele de suspensie cu funcție structurantă, ambiguizând, prin suspendarea previzibilă a diegezei și prin ruptura în succesiunea acțiunilor, coerența mărcilor narative). În prima secvență, discursul asociat vocii narative și discursul împăratului împărtășesc tensiunea lirico-epică a structurilor poetice, accentuată

de funcția simbolic-gnoseologică a inițierii fiului de împărat și de evidentele atribute hyperionice ale împăratului însuși. Drumul ritualic, probele și furtuna care se declanșează – tânărul „avea de depășit lumea contaminată de haos”, „pentru a descoperi nivelul ultim al principiilor ordinii cosmice [*ibidem*] – preced inițierea propriu-zisă, care se face prin vocea „serafului mare”, revelată în regim oniric, și prin călătoria în univers, în compania îngerului somnului. Aceasta din urmă pare a fi și o exersare a „vieții ca vis”. Rama lirico-epică din secvența a doua a poemului încadrează visul fiului de împărat și propune o descindere – regresivă în „mândrele hale” ale magului inițiator și garant al echilibrului alcătuirii universale. Oarecum mântuit de fenomenal, tânărul, devenit ascet, rămâne perpetuu posedat de vraja unui chip feminin ambiguu. Retras pe steaua de obârșie a magului care practică zborul interstelar - ascetul își mortifică trupul perisabil dar nu se poate sustrage statutului de „geniu fără stea”. Actualizarea câtorva elemente esențiale din codul literar al basmului se face într-o structură încă imprecisă și se asociază unor coduri culturale explicite. Symbolismul ocult de sursă platoniciană și swedenborgiană, corelat obsesiilor romantismului – în special ideea damnării – și elementelor de folclor românesc, deplasează semnificativ accentul de pe maniera de structurare a textului pe sensurile filosofice profunde. Se suprapun, aici, miturile astrale care au în centru raportul om – stea, axat pe ideea dependenței stricte a ciclului vital uman de durata astrului pe cer; un al doilea strat de semnificație adaugă astrului îngerul – principiu rațional care „însuflețește viața intelectuală a omului”; iar al treilea strat adaugă obligativitatea descinderii terestre a îngerului – care lasă în urmă o stea aprinsă – ca și a întrupării acestuia. Mitul căderii îngerilor, ensomatoza sufletelor și reîntoarcerea sufletelor în stele de obârșie sunt alte straturi de semnificație cu puțință, amalgamate în textul poemului, ca și dragostea platonice a sufletelor. Rezultă de aici un model al universului încă insuficient exersat, atât din punctul de vedere al concepției, cât și ca elaborare textual-discursivă, model în virtutea căruia gândirea divină este unica sursă a existenței ciclice a lumilor.

Așa cum am încercat să demonstrez, pe scurt, specificul poemului romantic eminescian pare a consta, prin raportare la modelul francez și nu numai la acesta, într-un proces specific de destructurare poetică a narativului și a dramaticului. Acest proces corelează specia eminesciană a poemului cu poemele romantice similare – în speță cu cele franceze, dar o și distinge în mod categoric.

Bibliografie

1. Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. 1, Ed. pentru Literatură, București, 1969
2. Genul liric, Ed. Tineretului, București, 1968
3. Iosifescu, Silviu, *Construcție și lectură*, Ed. Univers, București, 1970
4. Loghinovschi, Elena, *De la Demon la Luceafăr*, Ed. Univers, București, 1979
5. Mănuță, Dan, *Pelerinaj spre Ființă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*, Ed. Polirom, Iași, 2000
6. Nasta, Dan Ion, *Prefața la Victor Hugo, Legenda secolelor*, Ed. Albatros, București, 1981
7. Papu, Edgar, *Existența romantică*, Ed. Minerva, București, 1980
8. Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000
9. Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol.2, Ed. Minerva, București, 1984
10. Tomașevschi, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Ed. Univers, București, 1973

IMPACTUL LUI EMILE ZOLA ASUPRA SCRITORILOR ROMÂNI

Maria BÎRNAZ

Universitatea "Spiru Haret", București
maria_barnaz@yahoo.com

„Este greu să găsim un exemplu similar de celebritate postumă”¹, spunea Armand Lanoux despre Emile Zola în 1978. Astăzi, după mai bine de o sută de ani de la moartea autorului, romanele din ciclul *Les Rougon-Macquart* continuă să se numere printre cele mai citite cărți în Franța, înaintea textelor lui Balzac sau Flaubert, așa cum indică un sondaj din septembrie 2004, realizat în cadrul festivalului *Lire en fête*².

De fapt, de la apariția romanului *Thérèse Raquin*³, în 1867, atât proza, cât și publicistica lui Emile Zola au generat un interes inedit printre cititori, dovadă fiind tirajele numeroaselor reeditări ale romanelor sale, precum și adaptările lor dramatice, cinematografice și muzicale. Totodată, opera literară și teoriile naturaliste ale discipolului lui Balzac provoacă o adevărată mișcare de opinii în rândurile criticilor și ale scriitorilor români contemporani⁴.

În spațiul românesc Emile Zola devine cunoscut la puțin timp după triumful romanului *L'Assommoir* în Franța. Intelectualii români îl citesc în original, iar începând cu anul 1882, când a fost publicată varianta românească a romanului *Thérèse Raquin*, traduceri din Zola apar cu regularitate și în România⁵. Cititorii români sunt din ce în ce mai atrași de noul stil al lui Zola, iar critica și publicistica literară, atente la dominarea absolută a genului romanesc în literatura franceză, se interesează mai cu seamă de estetica și de teoria sa despre romanul naturalist.

Totuși, la fel ca și în Franța, recepționarea operei lui Zola în România a fost inițial marcată de un dezacord: primire călduroasă din partea cititorilor, dar reticență, apoi poziții diametral opuse din partea intelectualilor și a criticilor literari.

Presa românească vorbește pentru prima dată despre Emile Zola în 1881, când Barbu Delavrancea publică un articol elogios despre piesa *Thérèse Raquin*, prezentată de o trupă italiană pe scena Teatrului Național din București⁶. Doi ani mai târziu, A.D. Xenopol, regretând decăderea culturii contemporane, își exprimă ostilitatea față de naturalismul lui Zola în articolul *Idealism și realism*⁷. În 1891, Traian Demetrescu, admirator al modalității scientist-naturaliste, vorbește din nou despre geniul lui Zola comparându-l cu Homère, dar, la fel ca majoritatea criticilor moderni, îi reproșează autorului insistența cu care revine la imaginile triste și la partea animală a vieții omului⁸. Nicolae Iorga, cunosător redutabil al textelor zoliste, face elogiu noului curent naturalist, în care vede expresia cea mai relevantă a spiritului epocii sale⁹, într-o serie de articole publicate la începutul anilor nouăzeci, iar poetul Alexandru Macedonski îi dedică „gigantului autor al ciclului *Les Rougon-Macquart*” poemul *La Soldatesque*¹⁰ (1897), în care vorbește despre tineri bravi a căror deviză este „Tout ou rien” (Totul sau nimic).

Mulți scriitori români de primă mărime, contemporani cu Zola, se inspiră din opera sa, dezvoltând tematica patologiei sociale și biologice, a cazurilor clinice. Barbu Delavrancea îl califică pe I. L. Caragiale drept „scriitorul cel mai zolist”, iar această opinie o susține și ilustrul critic și istoric literar George Călinescu, afirmând că „naturalismul lui Caragiale

este radical”¹¹. Cel mai des citat este, însă, Liviu Rebreanu. Romanul său *Ion* are multe asemănări cu *La Terre* de Zola, iar personajul Puiu din *Ciuleandra* „repetă oarecum cazul lui Lantier din *La Bête Humaine*”¹², spune George Călinescu. Alți scriitori, precum Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu sau Vlahuță, vor aborda și ei tematica naturalistă, inspirându-se din textele lui Emile Zola.

Însă nu doar orientarea realistă și tematica romanului zolist îi atrage pe literații români, ci și metoda lui în general, procedee precum documentarea, observarea fotografică sau dispariția autorului în umbra personajului vor atrage numeroși scriitori și se vor afla în centrul discuțiilor și interpretărilor multor critici români.

Tehnicile impresioniste de reprezentare a spațiului, abordate de Liviu Rebreanu în romanele și nuvelele sale, dovedesc o dată în plus influența zolistă asupra modului său de a privi și de a scrie.

Dar în ciuda succesului pe care l-au avut acești autori în rândul cititorilor, numeroși critici regretă influența lui Zola asupra scriitorilor români. Nicolae Iorga acuză, în *Istoria literaturii române*, realismul dezgustător rezultat din influența naturalismului francez, iar George Călinescu critică „scopul științific” pe care-l promovează Zola, găsind intenția sa de a urma metoda științifică experimentală inaplicabilă literaturii, deoarece „un scriitor trebuie să descrie realitatea integrală și nu fenomene izolate, precum savantul”, afirmă marele critic.

Într-un capitol din monografia *Momente ale romanului*¹³ cercetătoarea Cornelia Ștefănescu prezintă pe larg consecințele de ordin literar ale contactului scriitorilor români cu opera lui Emile Zola.

Este evident că Zola a beneficiat de numeroase studii critice în România¹⁴, la începutul secolului trecut, însă la fel ca și în Franța, din cauza reticențelor din mediul universitar, naturalismul și opera lui Emile Zola nu au făcut, înainte de anii șaiszeci, obiectul unor studii de amploare în mediul științific românesc.

Înainte de 1952, Zola ocupa un loc foarte redus în *Istoria literaturii franceze*, iar criticii insistau asupra grosolaniei stilului și asupra indigenței ideilor sale. Abia după aniversarea a cinczeci de ani de la moartea sa lucrurile au început să se schimbe. Expoziția organizată cu această ocazie de Bibliothèque Nationale de France, precum și publicarea tezei lui Guy Robert¹⁵ despre romanul *La Terre*, au prilejuit reluarea unor discuții critice și reeditarea unor opere semnificative care au dus la schimbarea cursului cercetărilor de specialitate. În 1954 romanul *Germinal* – momentul culminant în creația scriitorului – este înscris în programul de agregatie, iar Zola obține statutul de autor clasic.

Odată cu acceptarea lui Zola în mediul universitar francez, au dispărut și reticențele din mediul universitar românesc. Apar câteva lucrări care reabilitează imaginea sa de scriitor pur naturalist; universitarii care publică volume și studii importante în această perioadă sunt nume sonore în exegeza românească a lui Zola: Mihai Ralea, Sarina Cassavan-Pas, Ion Pas, Liviu Ciocîrlie, Cornelia Ștefănescu, Henri Zalis, Teodosia Ioachimescu, Sorina Bercescu, Luminița Ciuchindel etc.

Începând cu anii șaiszeci profesorul Ion Brăescu publică o serie de articole și volume despre arta narativă și despre estetica zolistă, lucrări determinante în relansarea și avansarea studiilor despre Zola în România. Membru marcant al Societății Literare a Prietenilor lui Emile Zola, profesorul Ion Brăescu continuă și astăzi să fie un nume de

referință în domeniu, iar monografia *Le Naturalisme français. Emile Zola*, care cuprinde, printre altele, și un amplu capitol despre prezența lui Zola în România, este nelipsită din bibliografia de specialitate a cercetătorilor români.

Numeroși universitari, alături de profesorul Brăescu, se interesează de textele zoliste din diverse perspective. Sursele de referință din cercetarea românească de specialitate din aceasta perioadă sunt cuprinse în bibliografia critică alcătuită de echipa condusă de profesorul Henri Zalis, *Naturalismul în literatura română* (1983), precum și în cea prezentată de Nicolae Mecu în numărul 3/1979 al revistei *Cahiers roumains d'études littéraires*.

Paralel cu interesul pe care opera zolistă îl menține în rândul cititorilor, numărul traducerilor în română a textelor lui Zola este impresionant de mare: toate cele douăzeci de volume ale seriei *Les Rougon-Macquart*, toate cele trei romane din ciclul *Quatre Evangiles*, toate romanele de înainte de *Les Rougon-Macquart*, precum și majoritatea povestirilor și nuvelor au fost traduse în limba română de către diverși traducători. Astfel, *Germinal* și *Une Page d'amour* au beneficiat de patru versiuni de traducere, *Nana*, *Le Rêve* și *La Confession de Claude*, de trei; *Madeleine Férat*, *Thérèse Raquin*, *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *Au Bonheur des dames*, *La Bête humaine*, *La Débâcle*, *Travail*, de două. Celebrele *Saloane* au fost traduse în 1972 de Alexandru George. Doar cele trei tomuri (*Paris*, *Lourdes*, *Rome*) ale seriei *Les Trois villes* își așteaptă în continuare traducătorii.

Astăzi politica editorială din România acordă preferințe celor mai bine vândute volume ale lui Zola. Romanul *L'Assommoir (Gervaise)* în traducerea lui Vlad Mușătescu a fost reeditat ultima dată în 1992, cu o prefață de Georgeta Horodincă; *Nana*, în 1998, iar *La Curée (Prada)*, prezentat de Laurențiu Zoicaș, în 1999.

Anul 2002 a fost anul centenarului morții acestui mare scriitor francez, marcat în Franța prin numeroase expoziții, colocvii, seminarii, dar mai ales prin editarea și reeditarea a peste patruzeci de volume despre opera lui Zola și semnate Zola.

În România acest eveniment a fost ilustrat de simpozioane la nivel universitar, de expoziții, de publicarea unor studii de exegeză despre Emile Zola și de a șaptea ediție a versiunii românești a romanului *Germinal*. Aceasta din urmă reprezintă de fapt a patra apariție a traducerii lui Oscar Lemnar realizată în 1960 și prefațată, de această dată, de Ioana Drăgan.

Recent exegeza românească a operei lui Zola a fost îmbogățită cu o amplă monografie, realizată de Cornelia Popescu, care se referă implicit la naturalism și la opera lui Zola dintr-o perspectivă comparatistă¹⁶. Depășind starea de latență care a marcat cercetarea de specialitate în România ultimelor decenii, asistăm la un nou avânt al studiilor ce vizează explicit textele lui Zola, din perspective noi, în spiritul timpurilor noastre. Dovadă sunt o serie de lucrări realizate de un grup de universitari de la Cluj-Napoca, care evocă eroicul angajament al lui Zola în Afacerea Dreyfus, precum și volumul *Poetica impresionismului în opera lui Zola* (Ed. Paralela 45, 2005) de Letiția Brătulescu, care urmează să fie completat cu lucrări ale altor cercetători, publicațiile cărora vor apărea în 2006.

La început de mileniu trei, perspectivele cercetării zoliste în Europa sunt mai degrabă de ordin genetic. Studiile de geneză a operei lui Zola au cunoscut o cotitură decisivă grație publicării în facsimil a manuscriselor autorului în *Les Manuscrits et les dessins de Zola*:

notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart, trei volume alcătuite de monstrul sacru al cercetărilor zoliste, Henri Mitterand, în echipă cu Olivier Lumbroso, precum și a ediției integrale a dosarelor preparatorii ale lui Zola, o serie monumentală intitulată *La Fabrique des Rougon-Macquart*, realizată de Colette Becker și Véronique Lavielle.

Reflecția critică de ultimă oră se interesează mai cu seama de dimensiunea poetică a romanului zolist, pornind de la o nouă analiză a dosarelor preparatorii ale romancierului, pentru a-l putea scoate din „limitele romanului de documentare” și pentru a-i corecta imaginea de „naturalist pur și dur”¹⁷, care i-a fost atribuită în mod eronat, susțin vocile autorizate în domeniu.

Opera lui Zola este privită astăzi ca un autentic izvor al modernității, în care se află nucleele celor mai interesante și mai semnificative evoluții ale secolului al XX-lea. Ea continuă să fie o importantă punte de contact între literatura franceză și celelalte literaturi ale lumii.

¹ A. Lanoux, „Emile Zola et la peinture”, în *Magazine littéraire* nr. 132, 1978.

² Ph. Delaroche, *100 livres préférés des Français*, <http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=47403/idR=200>

³ Completat, un an mai târziu (1968), de celebra prefață la ediția a doua, în care Zola menționează că a vrut să studieze „temperamentele, nu caracterele” și care reprezintă de fapt, împreună cu *Madeleine Féral* primul manifest al naturalismului zolist.

⁴ Cf. P. Yashinsky, „La réception de Zola en Roumanie”, în *Les Cahiers Naturalistes*, nr. 56, 1982, pp. 225-229.

⁵ În 1882 sunt traduse, cu aprobarea autorului, romanele *Thérèse Raquin* și *Nana*, iar începând cu 1883 apare, în versiune românească, o serie de nuvele și povestiri.

⁶ Cf. I. Brăescu, *Emile Zola*, trad. de M. Brăescu, București, Albatros, 1982, p. 250.

⁷ A.D. Xenopol, „Realism și idealism”, în *Convorbiri literare*, XVII, nr. 2, 1883, pp. 75-77.

⁸ T. Demetrescu, *Profile litterare*, Craiova, Ed. Benvenisti, 1891.

⁹ Mai târziu, în *Istoria Literaturii române* (1934), Nicolae Iorga regretă influența nefastă a lui Zola asupra scriitorilor români.

¹⁰ A. Macedonski, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2004, pp. 812-813.

¹¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 436.

¹² *Ibidem*, p. 651.

¹³ C. Ștefănescu, „Emile Zola și destinul naturalismului”, în *Momente ale romanului*, Ed. Eminescu, București, 1973.

¹⁴ Cf. D. Baguley, *Bibliographie de la critique sur Emile Zola (1864-1970)*, Toronto&Buffalo, University of Toronto Press, 1976.

¹⁵ G. Robert, *Emile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

¹⁶ C. Popescu, *Verismul italian și literatura română*, Ed. Universității din București, 2003, <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/verism/index.htm>

¹⁷ C. Becker, în interviul acordat lui P.-M. Biasi, în *Magazine Littéraire*, nr. 413, 2002, p. 30.

DE LA SCRITURA AVENTURII LA AVENTURA SCRITURII: MODELUL NOULUI ROMAN FRANCEZ ÎN PROZA GENERAȚIEI 60

Alina CRIHANA

Universitatea "Dunarea de Jos", Galați
crihanoali@yahoo.com

Eliberată de constrângerile impuse de contextul totalitar, critica actuală, îndeosebi cea „fânără”, s-a grăbit adesea să îngroape romanul șaizecist într-o convenție, reducându-l la o formulă perimată căreia eticheta, deja clișeizată, de „roman politic” sau al „obsedantului deceniu”, îi interzice, prin absolutizarea criteriului tematicii socio-istorice, privilegiul includerii în canon. Perspectiva neopozitivistă a cărei consecință este reducerea unei producții românești, caracterizate printr-o mare varietate formală, la o ipostaziere, mai mult sau mai puțin „esopică” a segmentului istoric menționat, amintește – fapt curios în epoca „noilor critici” – de aceea împotriva căreia teoreticienii Noului Roman se pronunțaseră la începutul anilor '60, atunci când Alain Robbe-Grillet dădea replica teoriei sartriene referitoare la „angajarea” scriitorului [Sartre, p. 57-88], susținând independența romanului (ca „operă de artă”) față de contextul social-istoric în care acesta a văzut lumina tiparului: „L'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait” [Robbe-Grillet, 1, 35]. Raportarea la teoria și, dincolo de ea, la practica scripturală a noilor romancieri nu este gratuită: într-un moment în care „literatura” pseudocanonică subordonată paradigmei „realismului socialist” devine, fățiș („cu voie de la miliție” ar spune criticii optzeciști), obiectul persiflării parodice, romanul tradițional intră, așa cum o atestă ficțiunile (diferite ca formulă narativă, dar întâlnindu-se în contestarea romanescului „clasic” la nivelul structurilor metafictionale și metanarative) lui G. Bălăiță, S. Titel, C. Țoiu, D. R. Popescu, P. Georgescu, N. Breban, în „era bănuielii”.

Asumat sau nu, modelul Noului Roman Francez mediază adesea acest tip de raportare la scriitura tradițională în romane care privilegiază, în sfera strategiilor narative, o poetică antimimetică, similară celei teoretizate de J. Ricardou, opunând dezideratului iluziei referențiale rezumat de celebra definiție stendhaliană, conceptul de „aventură a scriiturii”, conform căruia „le roman n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route; c'est l'effet des miroirs partout agissant en lui-même. (...) Il n'est plus représentation; il est auto-représentation (...)” [Ricardou, 262]. Noua aventură antiromanescă, preconizată de reprezentanții citați ai generației '60 într-un moment în care textualismul promovat de teoreticienii Noului Roman și exacerbât în experimentele grupării Tel Quel devenise familiar prozatorilor români (mai tinerii optzeciști vor exploata și ei, mai mult sau mai puțin, acest filon), nu poate fi totuși discutată în afara raportării la contextul social-politic (demers valabil și în cazul romancierilor francezi, conștienți ei înșiși de necesitatea „adecvării” formulelor ficționale, pe urmele noii epistemologii, la o realitate în perpetuă transformare). Pusă în relație, din perspectiva mitanalizei, cu dinamica imaginarului social și personal (al scriitorului având, în epocă, un statut de marginal, în ciuda prestigiului iluzoriu obținut, în unele cazuri, cu prețul „micilor compromisuri” cu cenzura), opțiunea pentru un set de strategii subordonate demersului de subminare a Marilor Istorie și a mecanismelor care le generează ar putea explica succesul formulei contestată, propuse de noii romancieri. Raportată la contextul românesc totalitar, observația lui Alain Robbe-Grillet din intervenția

prilejuită de Colocviul de la Cerisy-la-Salle (1971) pe tema „Nouveau Roman: hier, aujourd'hui” rezumă ceea ce, latent, redundanța strategiilor textualiste antimimetice pare să indice în romanele generației 60 (marginalizat de putere – supraeul social-politic - romancierul își ia revanșa în spațiul compensatoriu al ficțiunii, unde își păstrează, prin „interpuși” simbolici – funcții textuale metaforizate - libertatea de a contesta „narațiunile legitimize”, Istoria reglată de Dogma politică): „Si l'Homme avec un grand H [...] est une notion périmée, il va nous falloir aussi renoncer à la notion d'Histoire (avec le même grand H), car cette fameuse Histoire représente en politique quelque chose qui ressemble fort à ce que représente le roman traditionnel à l'expérience vécue: un code narratif, tissu de chronologie, de causalité et de tout un ensemble de lois aux couleurs naturelles, institué [...] comme une vérité supérieure [...]” [Robbe-Grillet, 2, 161-162].

Noua viziune asupra artei romanești, opunând conceptului tradițional de Operă pe acela de producție textuală, stând sub semnul, dublu, al scriiturii-lecturi, suficiență sieși și având vocația autocontemplării perpetue în oglindă este inseparabilă de o „ideologie” care respinge categoric „dogma” exprimării/reprezentării, reperabilă în textele noilor romancieri și ale emulilor din spațiul autohton în selectarea unor strategii narative care, pe linia dublului demers pus în evidență de J. Ricardou – *formalizarea ficțiunii și formalizarea narațiunii* („cette tendance par laquelle, au lieu d'être soigneusement dissimulée, l'activité des principes formels s'accroît et devient l'objet d'une indéniabile ostentation”) [Ricardou, 252] - se află la originea subminării /ocultării fabulei în favoarea exhibării mecanismelor de funcționare textuală.

În romanele generației '60, denunțarea incapacității ficțiunii de a oglindi o altă lume decât aceea creată prin propria „muncă productivă”, demers insesizabil în planul de suprafață al textului narativ, departe de a îmbrăca formele excesiv-experimentale (care, de altfel, s-au dovedit autosuicidare) din cărțile „mai recente” ale noilor romancieri și, apoi, ale telquel-iștilor, este pattern-ul ideologic la care se raportează organizarea textuală a lumii narate. **Vânătoarea regală sau Ploile de dincolo de vreme** (prezentând afinități cu proza sud-americană) ale lui D. R. Popescu, **Lumea în două zile și Ucenicul neascultător** de G. Bălăiță, **Bunavestire** al lui N. Breban, **Lunga călătorie a prizonierului și Femeie, iată fiul tău** de S. Titel, **Galeria cu viță sălbatică și Obligado** de C. Țoiu, romanele care refuză modelul „onorabilului de Balzac” ale lui P. Georgescu sunt ilustrative pentru modalitățile prin care stigmatizat (astăzi) *roman-anchetă* (nu neapărat construit pe structura policier-ului) își explorează propria „enigmă”, deschizându-se către formula butoriană a *romanului-recherche*, înțeles ca „laborator al povestirii” care, punând lumea în text, face să corespundă universului discontinuu al „realului” un teritoriu ficțional, construit în baza proliferării și confuziei deliberate a perspectivelor. Dogmei („mătușa Istoriei”, ar spune „naturalistul” Mega, personajul simbolic al romanului lui C. Țoiu, Însoțitorul) reprezentării unui adevăr unic („oglundind”, acesta din urmă, într-o grilă politică, Istoria „sacră”, creată de putere) i se opun, ocultând-o sau subminând-o parodic, versiunile distorsionate și suprapuse ale adevărurilor individuale, în romane ale căror eroi sunt, toți, niște „căutători”; lumea „barocă” situată sub semnul metamorfozei, al jocului dintre aparență și esență, din romanele generației 60 este rezultatul acestui proces desfășurat adesea „la vedere” (autocomentat) al „ficționării” perpetue.

Reciclat de noii romancieri și transformat în metaforă structurantă a textului narativ într-

un tip de roman care, în termenii lui M. Butor „tend naturellement et doit tendre à sa propre élucidation” [Butor, 190], scenariul *anchetei* (**Les Gommés** și **Le Voyeur** ale lui Robbe-Grillet, **La mise en scène** de Claude Ollier ș.a) este omniprezent în ficțiunile prozatorilor șaizeciști. Perceput astăzi ca un clișeu diegetic într-un roman politic care, destinat în anii 70-80 unui cititor bovaric („vânătorul de șopârle” și de universuri compensatorii), ar fi sucombat, din lipsă de consumatori, respectivul scenariu, își dezvăluie, la o lectură recuperatoare, valențele „textualiste”; dincolo de chestionarea unei istorii demonizate (ca modalitate de exorcizare a răului – pentru personajul donquijotesc, proiecție simbolică a unei culpe latente a Artistului, dar și pentru cititorul de ficțiuni esopice), romanul își anchetează propria funcționare: el se scrie pe măsură ce se citește [Ricardou, 262].

„Procedeele de singularizare” reperate de teoreticienii-practicieni ai Noului Roman (dispariția masivului personaj clasic – în calitatea sa de centru organizator al ficțiunii – și, corelativ, suprimarea logicii acțiunii ca factor de structurare, proliferarea anecdotelor, multiplicarea vocilor și a centrelor de perspectivă parțiale și contradictorii, subminarea parodică a scenariilor diegetice consacrate, jocurile intertextuale, multiplicând aluziile și citatele supuse travaliului „la vedere” al scriiturii, redundanța structurilor speculare de tip *mise en abyme* și a strategiilor transgresive/metaleptice, exhibând modul de funcționare a narațiunii etc.) se află, în metaficțiunile șaizeciste, la originea morții romanului tradițional. Fără a se „îndatora”, în toate cazurile, modelului Noului Roman (apelând la o serie de tehnici pe care noii romancieri le valorificaseră ei înșiși, pe urmele „generației pierdute” nord-americane – Faulkner sau Dos Passos – la cele ale romanului modern de început de secol – Kafka, Th. Mann, V. Woolf, H. James – sau la cele ale prozei sud-americane), romancierii citați ai generației 60 instituie, în cărți publicate îndeosebi în deceniile 8 și 9, un proces intentat mării „Istorii” ca „literatură”. Rezultatul este, în unele cazuri, ceea ce Roland Barthes numea în eseurile dedicate prozei lui A. Robbe-Grillet, o „literatură literală” [Barthes, 142].

Denunțarea istoriei ca ficțiune începe cu manipularea instanțelor și a perspectivelor narrative. Deconstruirea fabulei clasice, ca urmare a bulversării raporturilor tradiționale dintre narator și istoria povestită (proliferarea naratorilor flotanți, ca în **La Maison de rendez-vous** a lui Robbe-Grillet sau **Le Libéra** de R. Pinget, procedeu practicat de D. R. Popescu în toate romanele ciclului „F” și exacerbat în **Ploile de dincolo de vreme**, de G. Bălăiță în *Lumea în două zile*, de P. Georgescu în **Mai mult ca perfectul**, de C. Țoiu în *Galeria cu viță sălbatică* etc.; multiplicarea *istoriilor flotante* – versiuni contradictorii atribuite unui narator unic ca în **La Jalousie** sau în romanele românești citate, cărora li se adaugă **Bunavestire** al lui N. Breban și **Femeie, iată fiul tău** de S. Titel) este modalitatea prin care romanul șaizecist, ca și Noul Roman Francez, înțelege să „citească” Istoria, autoreglându-și, concomitent, hermeneutica. Să observăm, mai întâi, că reconstituirea Istoriei, obsesia căutătorului de adevăr ce interiorizează criza „lumii pe dos” a prezentului din romanele-anchetă ale epocii este rezultatul fie al unei anamneze concretizată în confesiune (redundanța atinge nivelul formal: narațiune la persoana I de tipul rememorării, narator(i)-martor(i), perspectivă monoscopică sau poliscopeică subiectivă), fie al acumulării de documente scrise („istoriografice” sau personale: jurnale, scrisori etc.). Apelul la strategiile autenticității conduce însă, în ambele cazuri menționate, la viziunea istoriei ca ficțiune: în prima situație, distanța dintre perspectiva personajului actor / martor al

evenimentelor plasate în trecut și aceea a personajului–narator, care le retrăiește grație memorării (și deci le recrează, ordonându-le într-o „istorie” personală) conferă istoriei aspectul unui construct, al unei „legende” personale; alunecarea istoriei în mit devine și mai evidentă în cazul multiplicării perspectivelor narative (este, mai ales, cazul romanelor lui D. R. Popescu, C. Țoiu, G. Bălăiță și P. Sălcudeanu). Mitizarea istoriei este, așadar, efectul unei manipulări a perspectivei: fie că e vorba de aceea fixă a unui unic actor/martor, ca în unele dintre romanele lui A. Buzura, Al. Ivăsiuc, O. Păler ș.a., fie că avem de-a face cu perspectiva variabilă în varianta monoscopică (atunci când „subiecți – percepatori” diferiți „percep fiecare, succesiv, evenimente diferite”) sau polisopică (atunci când „actori diferiți [...] au fiecare, în mod simultan, o percepție subiectivă a aceluiași eveniment” [Lintvelt, 82]) – ambele variante fiind agreate de C. Țoiu, D. R. Popescu, G. Bălăiță.

Dublata uneori de jocul ambiguu al persoanelor gramaticale ca suport verbal al suprapunerii și confuziei vocilor narative (strategia, având drept efect subminarea credibilității fabulei și ambiguizarea statutului naratorului, se regăsește în **La Maison de rendez-vous**, în **Lunga călătorie a prizonierului**, al cărui autor, S. Titel, îi citește și îi citează pe noii romancieri, îndeosebi pe Robbe-Grillet, dar și în romanele lui D. R. Popescu), „reflectarea” Istoriei într-un sistem de oglinzi devoratoare interzice proiectarea unei viziuni unitare (și „pozitive”) asupra lumii narate.

Dacă, la nivelul ficțiunii (sau, așa-zicând, al „iluziei realiste”), jocul perspectivelor susține „ideologia” contestatară, comună romancierilor francezi și prozatorilor șazeciști, în planul organizării „lumii ca text”, funcția acestuia vizează revalorizarea raportului scriitor – lector, în detrimentul aceluia dintre narator și personaj, prin denudarea muncii productive a narațiunii, având drept consecință, în termenii teoriei structuraliste agreate de teoreticienii Noului Roman, o deplasare a accentului de pe „enunț” pe „enunțare”. În opinia Françoisei van Rossum-Guyon, teoria „clasică” a viziunilor, formulată de Jean Pouillon, își exercită pertința doar la nivelul ficțiunii, veritabila perspectivă narativă fiind aceea pe care scriitorul o propune lectorului prin reglarea mecanismelor textului narativ. „Car, ce n’est pas, comme on l’a cru peut-être trop volontiers à la suite de Jean Pouillon (et de Sartre) avec *des consciences libres et de la durée* qu’est fait le roman, mais c’est avec des mots, disposés suivant un certain ordre [...] Le réalisme d’une œuvre est toujours le produit d’une convention d’écriture” [van Rossum-Guyon, 221-222]. Modelul reprezentativ pentru dublautilizare a perspectivei narative la nivelul aventurii scriiturii, ar fi, în opinia teoreticienei citate, romanul lui Michel Butor, **La Modification**. (Să notăm că tipul de discurs la persoana a II-a, proiectând dedublarea auctorială- scriitor și prim lector al cărții care se scrie – este preluat în unele dintre romanele experimentale ale scriitorilor șazeciști, ca în cazul Lumii în două zile care se raportează, sub aspectul strategiilor narative moderne, la modelele Robbe-Grillet – cu «romanul privirii», N. Sarraute – cu explorarea «tropismelor» - și, nu în ultimul rând, Butor cel din **Passage de Milan**; este, de asemenea, cazul romanului lui S. Titel, **Femeie, iată fiul tău**, în care tehnica falkneriană a fluxului conștiinței este dublată de aceeași investigare, situată la granița cu poemul în proză, a acelei «matière anonyme comme le sang», «un magma sans nom, sans contours «sarrauteană.»). În ceea ce privește romanul citat al lui Butor, F. van Rossum-Guyon consideră că acesta revelează dublul statut al perspectivei: «au point de vue intégré, celui du personnage dont la cohérence est maintenue tout au long du récit et grâce auquel est suscitée l’illusion réaliste

(qui est, dans ce cas surtout d'ordre psychologique), se superpose celui du scripteur (ou, si l'on préfère, du véritable narrateur) qui s'adresse au lecteur" [van Rossum-Guyon, 220].

În Noul Roman Francez problema esențială a perspectivei narative ar fi, prin urmare, comunicarea unui sistem de valori între scriitor și lector, «dans et par l'organisation d'énoncés et la mise à nu du processus d'énonciation" [F. van Rossum-Guyon, 222]. Exhibarea funcțiilor și a mecanismelor de producere-receptare ale textului narativ, reperabile la nivelul modalităților de specularizare în romane ca **L'Emploi du temps** (unde istoria sejurului lui Jacques Revel la Bleston este dublată de istoria facerii jurnalului protagonistului-narator, metaforă a cărții care se scrie), **La Modification** (unde aceeași metaforă, „obsedantă”, a cărții proiectează experiența existențială a lui Léon Delmont în spațiul scriiturii conștiente de sine, într-un roman care „își amintește de originile sale”) se intensifică odată cu emergența Noului Nou Roman, când așa-numita „formalizare a narațiunii” marchează trecerea de la autoreprezentare la antireprezentare. Prezentificarea diegetică a unui narator auctorial care își afișează ostentativ funcția de *magister ludi* în teritoriul ficțiunii (ca acela din **Projet pour une révolution à New York**), strategie transgresivă din categoria *metalepsei*, definită ca „orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers" [Genette, 244], este una dintre modalitățile prin care textul Noului Roman își marchează dubla apartenență la o paradigmă a negării/distrugerii tradiției și la una a iubirii autodevorante de sine. (Să precizăm că structurile metaleptice, prezente deja în protoromanul secolului al XVIII-lea – cu Diderot și Sterne – în varianta auctorială, sunt lipsite, în Noul Roman, de componenta „nostalgică” care impregnează ficțiunea postmodernă și care situează unele dintre metaromanele „bătrânilor” șaizeciști sub semnul „melancoliei descendente”).

De la proiectarea în fabulă a procesului scriiturii-lecturi prin apelul la clasicizatul „roman al scriiturii” dublat de un “roman al romanului” și de unul „al romancierului” (formule pe care Gide le punea în circulație, la început de secol, în *Les Faux-Monnayeurs*) și până la organizarea narațiunii în baza unei rețele de metafore speculative, acționând ca generatori textuali, Lumea în două zile epuizează gama strategiilor metatextuale teoretizate și puse în practică de noii romancieri. Optând pentru formula romanului-anchetă, parabola intertextuală și autoreflexivă a lui G. Bălăiță se construiește ca un *roman-recherche*. Scopul „anchetei”, întreprinse de judecătorul Viziru și, pe urmele sale, de „bibliofilul” Alexandru Ionescu – „figuri” textuale în care se „oglindește” Autorul și, în egală măsură, poetici narative metaforizate [Spiridon, 63] – este scrierea unei cărți. Spre finalul romanului, unul care multiplică până la confuzie vocile și perspectivele narative, făcând să prolifereze, pe de altă parte, o serie întreagă de versiuni (ca în romanele ciclului „F” de D. R. Popescu) asupra „vieții și morții” lui Antipa, „funcționarul neantului”, cel de-al doilea declară, într-una din secvențele care alcătuiesc „romanul scriiturii”, că va scrie „povestirea unui om cu desăvârșire bun, adevărata măsură a lumii, un principiu și o ființă vie. Nu un uriaș cu mintea unui copil de trei ani, nu un idiot cu redingotă și suflul lui Iisus, nu un nebun în armură care-și pune pe cap ligheanul bărbierului. Va fi o poveste cu totul nouă de care mă tem, dar pe care am început s-o gândesc...” [Bălăiță, 241]. Și judecătorul Viziru visează la Marea Carte. Semnatarul pactului cu Antipa, protagonist, acesta din urmă, al mai multor romane, dintre care unul este acela robbe-grilletian al „privirii” aruncate asupra unei lumi în care

obiectele, „textualizate”, proliferază, ocultând fabula în favoarea descrierii, are nostalgia” unei cărți în care „să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte (s.m.), ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vântul deșertului, nici o formulă magică să nu le poată distruge” [Bălăiță, 82]. De fapt, în „lumea” lui G. Bălăiță, fiecare personaj, indiferent dacă i se atribuie sau nu, la nivelul diegezei, statutul de „scriptor”, ipostaziază un tip de scriitură, corespunzător unei poetici narative comentate în palierul (auto)specular al cărții. Raportul dintre lumea ca text și textul ca lume este pus în discuție, în romanul lui G. Bălăiță, din perspectivele diferite ale unor personaje, „întruchipând” formule românești (forme ale ficțiunii și modalități narative) și, în egală măsură, practici de lectură corespunzătoare unor epoci și mentalități diferite. În Lumea în două zile, toate personajele (nu doar Antipa, posesorul uriașei biblioteci – firește, „a textului” -) „orbecăie” printre „cărți”; simbolismul livresc își circumscrie inclusiv „decorurile” – de la atelierul lui August Pălărierul până la clădirile și străzile din Dealu-Ocna – „documente”, „simboluri” sau „suporturi de semnificație”, cum ar prefera să le numească A.Robbe-Grillet (în funcție de grila aplicată unui roman cu paliere multiple) o satiră și o alegorie politică despre obsedantul deceniu, o parabolă simbolică, impregnată de memorie literară, despre condiția umană și despre destinul literaturii ca re-scriere perpetuă, un experiment textualist narcisic, „ehei... câte nu poartă în lada căruței trupa noastră”, ar spune scribul din Ucenicul neascultător. Permanenta violare a granițelor dintre „realitate” și ficțiune care în romanul lui G. Bălăiță este efectul unei juxtapuneri a perspectivelor diverșilor „ficionari” (ca și în cazul prozei lui D. R. Popescu) - de la „martorii” anchetați la „autorii virtuali” ai cărții despre Antipa, Viziru și Ionescu - pe calea inserării documentelor mai mult sau mai puțin „autentice”, este dublată în unele dintre romanele lui S.Titel și N.Breban de transgresarea metaleptică a nivelurilor narative distincte, prin răsturnarea „la vedere” a logicii realiste.

Revelându-și, prin agresarea repetată a codurilor ficțiunii realiste clasice, propriile coduri de scriitură, Femeie, iată fiul tău se înscrie într-un demers, deopotrivă parodic și autoreflexiv, care prinde consistență la nivelul *metalepselor auctoriale*; naratorul autodenunțat ca *scriptor* (creator al unei lumi de cuvinte – „literatura literală” a lui Barthes – cu personaje de hârtie, manipulabile după bunul său plac, ca în romanul recent al lui Robbe-Grillet, **La Reprise**) se adresează, peste umărul naratarului – proiecție în text a iubitorului de convenții - dublului său, expresie a narcisismului textual, Cititorul Model: „povestea noastră ar putea să se sfârșească acum și în cazul acesta ar trebui să ne luăm rămas bun de la eroul nostru [...]; în cazul lui Marcu, neexistând nici o poveste propriu-zisă, nici nu avem, de fapt, ce anume să încheiem și să ducem la capăt. Din motive pe care nu le putem divulga cititorului, posibilitățile noastre de a trăi în imediata a celor doi tineri [...], se sfârșesc aici” [Titel, 153].

Punerea în discuție a „iluziei referențiale” și exhibarea textualității lumii narate (într-o carte subordonată aceleiași paradigmă, a „comediei literaturii”, căreia i se integrează romanul citat al lui S. Titel) este prezentă și în Mai mult ca perfectul lui P. Georgescu la nivelul unor structuri de tip *mise en abyme*; iată, într-o variantă reciclată, metafora speculară a *romanului scriiturii*, plasată în cadrul dialogului unor personaje care vorbesc despre facerea cărții: „Știi, discutăm mai ieri cu Luca, boscorodindu-l să lase naibii poezia, să se încerce la roman, treabă serioasă, care mai e și citit, are public, mă rog, chestii de-astea. Știi ce mi-a răspuns? [...] – Nu avem iepică. E o epocă fără conflicte mari, care nu generează

iepică.[...] N' avem iepic, zice, doar chestii mocnite care trenează și iar trenează și nu se întâmplă mai nimic, conflictul dramatic își dă duhul ...[...] Păi nu, zice el, că nu citește nici dracu, lectorul e nevrinos, vrea sânge, lacrimi, năbădăi, vrea oameni activi care să facă și să răsfacă, nu niște intelectuali mălăieți, care șed și răsșed [...] ” [Georgescu, 235-236]. În construcția postmodernă a mozaicului transtextual, propus de P. Georgescu, strategiile Noului Roman fac deja obiectul unei reciclări nostalgice – prin pastașă, parodie, șarjă - a formulelor clișeizate (romanul „istoric”, cel balzacian, de moravuri, romanul politic și cel polițist, romanul modern al „fluxului conștiinței”, care descinde în teritoriul „tropismelor”, sau acela al montajului cinematografic în descendența „generației pierdute”, romanul parabolic al condiției umane etc.).

Discursul îndrăgostit al romancierului care „se privește scriind” și, în calitate de prim cititor al ficțiunii, se joacă de-a dumnezeul textului, afișându-i și manipulându-i manuscrisele, ajustând pe ici pe acolo sau adăugând câte ceva (totul se întâmplă „la vedere”), se face auzit și în romanele lui N. Breban. Inserțiile metaleptice din **Bunavestire** și **Don Juan** în care vocea „gurmandă” a naratorului omniscient (replică parodică a modelului balzacian) face cunoscută lectorului complice (evident, Cititorul Model) ideologia autorului implicit, au drept miză subminarea conceptelor tradiționale de fabulă și personaj (pentru acesta din urmă, se propun în **Bunavestire**, succesiv, mai multe istorii corespunzând formulelor convenționale pe care cartea le reciclează): „Ce-i și cu prejudecata asta, cu logica?! Oare totul, ce ni se întâmplă e logic?! Sau vreți ca numai literatura, ca o fosilă, să păstreze acest criteriu, dispărut suspect de mult, în cantități masive, din viața noastră de zi cu zi, din bunul simț cotidian?” [Breban, 1, 403]. Afirmția naratorului *desantat* în spațiul ficțiunii face ecou aceleia a lui M. Butor, din „Le Roman comme recherche”, conform căreia „à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes.[...] Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus [Butor, 187]”. În același capitol autoreflexiv al romanului, statutul masivului personaj balzacian este pus în discuție, pe urmele Nathaliei Sarraute care îl plasase, în 1950 deja, în „era bănuielii”: „À propos: - Ce se aude [...] cu ăsta ... cu Grobei?! [...] Ce fel de încredere poți să mai ai într-un om, într-un erou de roman care, în clipa când și-a atins scopul, dezertează [...] punând în primejdie soliditatea întregii sale existențe, a stimei cunoștințelor și lectorilor săi?! [...] Ce fel de treabă e asta, domnule... ce fel de autor mai e și ăsta care ne spune să urmărim pe patru sute de pagini o istorie galantă, contemporană, ca tocmai când ne apropiem gâfâind de final, să ni-l fure de sub ochi, să ne frustreze de final?! Mai e ăsta fairplay, domnule, stimă față de lector [...]” [Breban, 1, 402-403].

Într-un roman ulterior, **Don Juan**, o carte marcată de aceeași „melancolie a descendenței” și care valorifică, între altele, modelele Noului Roman, pe linia destructurării personajului, a exacerbarii „privirii”, a explorării „tropismelor” și a jocului meta- și intertextual, Autorul ca „ființă de hârtie” ajunge să-și persifleze criticii, reticenți, desigur, la bulversarea epicii tradiționale: „Ce-i cu tot balastul acesta?! Poate...nu știu să povestesc, sau... povestesc greoi, ezitant, cu prea multe meandre, cu prea mult balast?! Se poate, se poate... mi-a spus-o mai multă lume... asta. [...] «Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! Pare cam zăpăcit, deși... nu e lipsit de... [...] Oricum, ceea ce evident, se pare că îi place să scrie, adică găsește plăcere în asta, ceea ce e, oricum, o scuză.»” [Breban, 2, 263].

Metalepsa auctorială având ca miză distanțarea critică de strategiile romanești

tradiționale, inapte să construiască viziunea asupra unei lumi în perpetuă metamorfoză, fracturează logica „realistă” a ficțiunii și în **Vânătoarea regală**, o carte care meditează asupra raportului dintre „viață” și „literatură”. Jocul baroc al aparențelor, multiplicând „figurile” dublului (travestiul, masca, „nebunii” pe scena lumii ca teatru, circ sau bâlci grotesc), redundant în romanele generației 60 și exacerbat în cele din ciclul „F” al lui D. R. Popescu se întemeiază, aici, ca și în **Ploile de dincolo de vreme**, pe o serie de strategii antimimetice (în sens tradițional) care, fără a se situa declarat în descendența Noului Roman, îi împărtășesc ideologia autolegitimatoare. Proliferarea istoriilor contradictorii referitoare la evenimente similare, atribuite vocilor narrative plurale (7 narațiuni în **Vânătoarea regală**, 80 în **Ploile de dincolo de vreme**) și, corelativ, jocul ambiguu al perspectivelor, bulversarea cronologiei și subminarea logicii acțiunii sunt elemente care plasează romanele lui D. R. Popescu, în zona afinităților cu Noul Roman Francez. Comentariul metanarativ care însoțește, în Frumoasele broaște țestoase, cea de-a doua narațiune din **Vânătoarea regală**, două pagini de pasișă balzaciană, ar fi putut să-i aparțină Nathalie Sarraute (**L'ère du soupçon**): „Toată această descriere nu are nici o importanță; fiindcă un impiecat de 104 kilograme n-are nici o însemnătate nici într-o gară unde singura sa faptă ieșită din comun este c-a spart cu cotul termometrul farmaciei [...]. Toate aceste amănunte, inclusiv ora sosirii acceleratului, inclusiv luna și anul puteau să lipsească. Clima, orașul, dimensiunile și numele protagoniștilor, tot acest decor «în spațiu și în timp» nu valorează nici cât o strămoșească «ceapă degerată» dacă protagoniștii nici ei nu valorează nimic” [Popescu, 1, 89].

De la asumarea modelului la raporturile din categoria afinităților sau a paralelelor, structurile narrative și ficționale propuse de Noul Roman Francez traversează versantul experimental al prozei generației '60. Afirmându-se ca „aventură a scriiturii” pe calea formalizării ficțiunii și a narațiunii, corespunzătoare unei poetici a autoreprezentării, formula romanescă modernă (și, adesea postmodernă), lansată de romancierii șaizeciști, amintește uneori de „primul” Nou Roman, unul care nu a suferit încă.

Bibliografie selectivă

- Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil; 1963.
- Bălăiță George, *Lumea în două zile* (roman), București; 100+1, Gramar, 1998.
- Breban Nicolae, *Bunavestire* (roman) [1], Iași, Junimea, 1977.
- Breban Nicolae, *Don Juan* (roman), [2], București, Cartea Românească, 1981.
- Butor Michel, *Répertoire, II, coll. Critique*, Paris, Minuit, 1964.
- Genette Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1976.
- Georgescu Paul, *Mai mult ca perfectul* (roman), București, Eminescu, 1984.
- Lintvelt Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, București, Univers, 1994.
- Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, I, Problèmes généraux, II, Pratiques*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 10/18, Paris, Union Générale d' Editions, 1972.
- Popescu Dumitru Radu, *Vânătoarea regală* (roman), București, Eminescu, 1976.
- Popescu Dumitru Radu, *Ploile de dincolo de vreme* (roman), Cluj-Napoca, Dacia, 1976.
- Ricardou Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- Robbe-Grillet Alain, Alain, „Sur le choix des générateurs” în *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, II, Pratiques*, Paris, Union Générale d' Editions, 1972.

- Sartre Jean Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1949.
- Spiridon Monica, *Melancholia descendenței. Figuri și forme ale memoriei generice în literatură*, București, Cartea Românească, 1989.
- Țoiu Constantin, *Galeria cu viță sălbatică* (roman), București – Chișinău, Litera Internațional, 2002 (ediție revăzută integral de autor).
- Țoiu Constantin, *Obligado(roman)*, București, Eminescu, 1984.
- Titel Sorin, *Femeie, iată fiul tău* (roman), București, Biblioteca pentru toți, Minerva, 1997 (ediția a II-a).
- Titel Sorin, *Lunga călătorie a prizonierului*, București, Albatros, 1991.
- Van Rossum-Guyon. Françoise, „*Le Nouveau Roman comme critique du roman*” In *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui, I, Problèmes généraux*, Paris, Union Générale d’ Editions, 1972.

MOTIVUL DOSTOIEVSKIAN «CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ» LA JEAN-PAUL SARTRE ȘI LIVIU REBREANU

Liliana DON,
Academia de Științe a Moldovei
ilfasm@yahoo.it

Diverse interpretări s-au declarat nefavorabile romanului *Ciuleandra*. Unii exegeți au ajuns a-l denatura în sens modernist până a susține, de exemplu, că un roman ca *Ciuleandra* ar putea fi pus în paralelă cu romanul lui Zola *Bestia umană* și romanul lui Camus *Străinul*. Romanul lui Rebreanu a fost definit ca o operă naturalistă de mai mulți critici de autoritate. George Călinescu făcea o asemănare manifestă: ”Puiu se naște cu instincte criminale, repetând oarecum cazul lui Lantier din *La bête humaine* de E. Zola”, sugrumându-și soția cu aceeași „voluptate criminală” și fără motiv” [1, p. 735]. De asemenea, în critica românească predomină interpretarea romanului *Ciuleandra* ca o scriere camusiană. Puiu Faranga, personajul principal din *Ciuleandra* este tratat ca un personaj „inconștient”, adică „un străin”, în sensul lui Albert Camus. N. Manolescu va declara că „este criminal, cum e și Mersault, „fără conștiința crimei”, fără sentimentul de responsabilitate umană față de existență” [2, p. 53]. Credem că aceste tratări au fost exagerate și e nevoie de o altă interpretare intertextuală, care ni se pare mai potrivită masajului ei propriu. E vorba de o interpretare a *Ciuleandrei* lui Rebreanu în raport intertextual cu operele lui Dostoievski și Sartre, care sunt axate pe motivul „crimă și pedeapsă”. Pe lângă romanul care poartă acest titlu, ne gândim la nuvela *Smerita*, romanele *Frații Karamazov*, *Idiotul* ale lui Dostoievski și piesa lui Sartre *Muștele*.

D. Micu relevă că Puiu Faranga e un personaj „dostoievskian” [3, p. 149], înțelegând prin această caracteristică prezentarea „actului demential”, „eclipsa spirituală a lui Puiu Faranga cu subtila urmărire a alternării clipelor de luciditate și de întunecime...” [3, p. 114]. Pentru personajul dostoievskian este caracteristic anume acea cunoaștere de sine când lupta dintre conștiința ideală a sinelui și descoperirea unor adevăruri crude despre sine atinge o tensiune interioară care pentru eroi devine insuportabilă și conștiința lor se întunecă. Săvârșirea unei crime este pentru personajul dostoievskian acea situație – limită care declanșează un chinuitor proces al cunoașterii de sine. Vrea să se eschiveze pe orice cale de pedeapsa penală, dar nu se poate eschiva de pedeapsa cea mai dură – conștientizarea dramatică a vinei sale morale, încât asumarea responsabilității pentru crima săvârșită i se pare o izbăvire mântuitoare de chinurile sufletești insuportabile. Acesta este motivul dostoievskian al „crimei și pedepsei” [4, p. 57-60], care a fost preluat și valorificat de către Liviu Rebreanu în *Ciuleandra*.

Obiectul principal asupra căruia își îndreaptă Jean-Paul Sartre atenția este conștiința. Scriitorul existențialist francez moștenește de la Gide, care la rândul său preluase de la Dostoievski, climatul conștiinței individuale „ca suverană a actelor omului” [5, p. 38]. La Sartre, motivul dostoievskian predomină în piesa *Muștele*. Oreste, personajul principal, săvârșește conștient crima, n-o face pentru a urmări un interes personal de a ocupa tronul, ci omoară în numele „cetății”. Fără remușcări îi va mărturisi învățătorului său : „Nu vreau să omor pentru a lua locul lui Egisthe. E prea târziu. Ce să fac cu acești oameni? Eu n-am văzut să se nască nici un copil al lor, n-am asistat la logodnele ficelor lor, eu n-am împărtășit remușcărilor lor și nu cunosc nici un nume al lor” [6, p. 195]. Oreste vrea să

săvârșească un act care îi va da dreptul să trăiască printre oameni, ar vrea să pună stăpânire pe amintirile, speranțele oamenilor, pe o crimă a lor pentru a umplea golul din inima lui. Roiul Muștelor, zeițele răzbunării, care împânzesc cetatea, cheamă permanent și simbolic, pe locuitorii ei, la căință și ascultare. Sufletul dureros al zeilor și al regilor e că oamenii sunt liberi. Oreste înțelege că este liber și vrea să redea cetății libertatea și fericirea. Va săvârși crima și acest act îl va considera bun. Își va asuma responsabilitatea pentru totdeauna, însă respinge mândru remușcarea pe care i-o cere Jupiter, pentru a-l reprimi în rândurile supușilor săi: „Ce-mi pasă mie de Jupiter? Dreptatea e o treabă a oamenilor și n-am nevoie de un zeu ca să mi-o facă cunoscută. Este drept să te stârpesc, ticălos nerușinat, și să distrug stăpânirea ta asupra oamenilor din Argos, este drept să le redau sentimentul demnității” [6, p. 205]. Crima este numai a lui, Oreste o revendică în fața soarelui, ea este rațiunea lui de a trăi. Se simte legat prin sânge cu oamenii din Argos și merită să fie regele lor. Greșelile, remușcările, neliniștile oamenilor, crima lui Egisthe și a Clytemnestrei, totul ia asupra lui. Asumarea responsabilității pentru crima săvârșită i se pare o izbăvire mântuitoare de chinurile sufletești insuportabile. Eroul meditației și al acțiunii izolate nu recunoaște alt judecător decât propria conștiință.

Oreste este încarnarea cea mai deplină a idealului sartrian, care se caracterizează, în primul rând, tocmai prin nemulțumirea de a se fi realizat. Dacă ar fi să adoptăm perspectiva autorului, ar trebui să interpretăm nostalgia pe care o resimte Oreste drept o maladie a perfecțiunii: tristețea „Omului de a nu fi om pur și simplu” [5, p. 66]. Prin actul său, Oreste vrea să aducă dovada materială, sensibilă, a angajării sale în slujba poporului. Dar legea lui, bărbăția cu care-și ia dreptul de a hotărî singur valoarea faptei sale, fără ajutorul zeilor, dar și fără ajutorul oamenilor, îi sperie și-i îndepărtează de el pe semenii săi. Sartre face din Oreste un erou mândru și aristocrat, intoxicat de absolut, care încearcă, fără a reuși, să coboare printre oameni.

Deși destinul sângeros al Atrizilor pare să se împlinescă în piesa lui Sartre cu aceeași exactitate ca în tragedia antică, înțelesul faptei pe care o săvârșește Oreste devine aici cu totul altul. Omul supus destinului implacabil și orb a dispărut. Spre deosebire de alți scriitori moderni, care, cum e cazul lui James Joyce sau al lui O’Neill, reiau teme antice pentru a sublinia eternitatea, repetabilitatea a situațiilor, a caracterelor omenești, pentru a acredita ideea unei condiții umane indiferente la schimbările istoriei, Sartre denumindu-și intenționat piesa dramă, și nu tragedie, se află în polemică deschisă cu ideea de *fatum*, opunându-i omul creator al propriului său destin. Personalitatea lui Oreste se impune cititorului prin curajul bărbătesc cu care pedepsește crima și-și asumă, mândru și lucid, răspunderea faptei sale. El pleacă din cetate singur și trist, dar ducând după sine roiul simbolic al muștelor, care părăsește cetatea redată libertății și demnității.

Pasiunea pentru dreptate și pentru libertate a lui Oreste revelă un sincer adversar al oprimării, deși o dată justiția restabilită el se retrage într-o izolare mândră și de nepătruns. Omul este în stare să-și decidă singur soarta, să separe binele de rău, nu are nevoie de o forță supranaturală, necunoscută și străină lui pentru a-și organiza existența. Oreste ucide convins fiind că asasinul trebuie pedepsit, nu pentru că destinul sumbru și inevitabil al Atrizilor îi înarmează brațul. Astfel și Raskolnikov, personajul lui Dostoievski, are dreptul de a încălca legea, este conștient de înfăptuirea crimei. Îndrăznește să omoare pentru a se autoverifica, pentru a deveni Napoleon. „N-am ucis ca s-o ajut pe mama, astea-s vorbe!

N-am ucis ca să obțin mijloace și putere, să ajung binefăcătorul omenirii sau am să fiu un parazit social! N-a fost banul motivul principal că am ucis. Alceva m-a îndemnat, atunci voiam să știu dacă sunt un om în toată puterea cuvântului. Dacă voi putea trece peste unele piedici? Dacă sunt o faptură tremurătoare sau am *dreptul...*” [7, p. 393]. Fiecare dintre aceste personaje au o singură dorință: de a se comporta ca un om în toată puterea cuvântului, ca o personalitate cu drepturi nelimitate, de a verifica dacă într-adevăr ele nu au limite. Săvârșind crima într-un elan de voință, asasinii se simt izolați, însingurați, incapabili de a comunica cu semenii săi. O realitate cu adevărat copleșitoare domină și corectează concepția teoretică a romanului lui Dostoievski și piesei lui Sartre: singurătatea, izolarea individului reprezintă o durere acută a firii omenești.

În concluzie, e important să menționăm că *Muștele* și *Ciuleandra*, având la bază motivul *crimă și pedeapsă*, sunt niște opere originale, iar personajele principale, având unele trăsături tipologice proprii unui personaj dostoievskian, reprezintă un caracter individual inconfundabil.

Referințe bibliografice

1. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1973.
2. Manolescu, N., *Lecturi infidele*, București, 1966.
3. Micu, D., *Scurtă istorie a literaturii române*, Vol. II, București, 1995.
4. Berdeaev, N., *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, 1992.
5. Horodincă, G., *Jean-Paul Sartre*, București, 1964.
6. Sartre, J.-P., *Huis clos, Les Mouches*, France, 2001.
7. Dostoievski, F., *Crimă și pedeapsă*, Vol. V, București, 1969.

LA MACHINE TCHEKOV: UN SPECTACOL MOLDO-FRANCEZ AL REGIZORULUI PETRU VUTCĂRĂU DUPĂ PIESA LUI MATEI VIȘNIEC

Victoria FEDORENCO,
Academia de Științe a Moldovei
isaasm@asm.md

Timpurile noi – ultimul deceniu al secolului al XX-lea și mai ales începutul noului secol în care trăim – au contribuit la dezvoltarea artei noastre teatrale în contextul diversității culturilor europene, evidențiind chiar unele aspecte ale confluențelor care au și intrat deja în istoria teatrului național ca evenimente artistice. Printre acestea, în primul rând, se evidențiază spectacolul *La Machine Tchekhov (Mașinăria Cehov)* după piesa lui Matei Vișniec. Premiera a avut loc în Franța, la Die, la 13 noiembrie 2002.

La realizarea acestei montări a lucrat o echipă internațională, la bază fiind proiectul Ministerului Culturii din Franța, care a dat posibilitatea unei colaborări fructuoase dintre dramaturgul Matei Vișniec și regizorul Petru Vutcărău, la care au aderat pictorul-scenograf și de costume Stela Verebceanu, compozitorul Jacques Coutureau și pictorul de lumini Joel Bonnet. Spectacolul a fost montat în limba franceză cu un grup de actori de la Teatrul *Eugene Ionesco* din Chișinău, printre care Ala Menșicov, Angela Sochircă, Doriana Talmazan, Larisa Minov, Gheorghe Pietraru, Valeriu Ungureanu, Dumitru Mamei, Valeriu Pahomi, Gheorghe Butucea și cu actori francezi – Olivier Comte și Brigitte Perroton din Compania *Les Oiseaux de Passage* din orașul Die.

Matei Vișniec a scris o piesă-fantezie în care ultimile ore de viață ale marelui dramaturg rus sunt îmbinate cu evenimente din postumitatea sa, fie istorice, fie imaginare, în care acționează personajele operei dramatice cehoviene, subiectul fiind prezentat astfel încât să sugereze mai multe idei: pe de o parte, Cehov parcă și-ar termina de scris piesele, schimbându-le finalul, pe de alta, el parcă visează (sau îi vede în delir) pe eroii săi care nu-l părăsesc și după moarte – medicii Cebutâkin, Astrov și Lvov, disecându-i trupul și opera. Alcătuită din mai multe episoade, piesa oferă o viziune a dramaturgului contemporan Matei Vișniec vizavi de ceea ce se întâmplă cu eroii cehovieni după încheierea ultimului act: dragostea lipsită de orice speranță a lui Lopahin pentru Ranevskia; încă o încercare de sinucidere a lui Treplev care, iarăși, e doar rănit și continuie să o tortureze pe maică-sa; chinurile Unchiului Vanea la ocnă, după ce îl ucide, totuși, pe Serebriakov; viața singuratică a lui Firs care, păzând cu devotament casa părăsită de stăpânii săi, filozofează despre nefericirea fiecărei ființe umane în lume; dorința veșnică și neîmplinită a surorilor Prozorov de a pleca la Moscova... Fără pretenții de a avansa vreo idee nouă la înțelegerea noastră a operei cehoviene, Matei Vișniec declanșează un joc postmodernist cu personaje, transformându-le în simulacre ale celor cehoviene și obligându-le să acționeze într-o lume virtuală ce continuă oarecum acțiunea pieselor lui Cehov sau vizualizează subconștientul scriitorului deja grav bolnav.

Regizorul recrează acest univers în teatru, alcătuiind un tablou multidimensional al lumii și prezentând acțiunea ca un miraj în pustiu, fapt la care contribuie nisipul alb ce acoperă scena. Prezentându-ne imagine spațial-temporală a Universului – complexă, plină de simboluri, scenografia sugerează mai multe idei, asociindu-se ba cu irealitatea celor

întâmplare, ba cu veșnicia lor, fiindcă clepsidra simbolizează timpul fără început și fără sfârșit, dar și conexiunea începutului și sfârșitului într-o unitate integră. Lumea lui Cehov și a operei sale apare în acest spectacol întrețesută cu perceperea noastră, atât a universului personajelor create de autorul rus, cât și a lumii noastre proprii, plasate în spațiu și timp global de conștientizare a culturii umane, precum și a destinului unui artist, în care se îmbină în mod firesc moartea și nemurirea.

Spectacolul reprezintă o fantasmagorie suprarealistă în maniera lui Salvador Dali și chiar deseori acțiunea scenică seamănă cu o pictură animată și parcă inspirată de pânzele marelui plastician. Efectul se produce prin arta așezării în spațiul scenic al unor pete de culoare alcătuite din costumele stilizate ale personajelor, din siluiete și detalii de decor; prin mizanscene expresive; prin partitura de lumini și cea a coloanei sonore, îmbinate cu colajul de fotodocumente în proiecție video pe pânza de culoare a nisipului din fundalul scenei; prin vocile, gestică și plastica actorilor, de asemenea foarte expresive. Chiar și costumele cu detalii mai ciudate se înscriu în această stilistică, atunci când mâna personajului (Arcadina, Firs) este prelungită de umbrelă sau baston, acoperite cu huse din aceeași stofă ca și costumul, creând impresia unor ființe bizare, coborâte parcă din tabloul pictorului suprarealist. Anume „fantasmagoria” ca formă a reflectării timpului, caracteristică pentru majoritatea montărilor regizorului Petru Vutcărau, contribuie la crearea virtualității universului și în acest spectacol, care în cea mai mare măsură se apropie de fenomenul teatralității postmoderniste. Deloc întâmplător epoca postmodernă este caracterizată prin „perceperea neobarocă a lumii” (C. Vidali), deoarece Universul și nu omul este obiectul principal de reflectare în artă. Aici omul este lipsit de psihologie și istorie, precum a fost în tabloul artistic al lumii din epoca barocă, fiind determinat de verticalitatea spațială (cerul – pământul – infernul) care în postmodernism este substituită, de obicei, cu verticalitatea întregii culturi Universale. Toate acestea se cer luate în considerare atunci când vrem să înțelegem universul acestui spectacol ca rezultat al unui joc, dar care ca orice joc, conform lui J. Hūizinga, se bazează pe „transfigurarea realității”, ambiguitatea fenomenului fiind evidentă. Însuși scriitorul A. Cehov a prevăzut niște lucruri principiale, care se vor întâmpla cu omul în secolul al XX-lea, ceea ce a reflectat mai târziu filosofia posmodernismului și în primul rând – degenerarea vieții până la „neautenticitate” (C. Vidali) și metamorfozarea personalității umane în simulacru. Simulacrizarea lumii, conștientizată de teatrul contemporan într-o formulă postmodernistă care este legată de crearea unei realități virtuale ca refugiu al omului pentru a supraviețui, a găsit reflectare și în piesa lui Matei Vișniec, dar mai ales în spectacol, unde ideile cehoviene de transfigurare-degradare a Universului și a omului, a naturii și a omului au găsit întruchipare în imaginea omului și a mediului pustiit în așteptarea renașterii.

Adăugând personajelor piesei (printre care scriitorul Cehov și eroii operei sale) și unul metafizic – Sufletul – care e vizibil materializat în interpretarea actriței Doriană Talmazan și, astfel, amintindu-ne de Sufletul Universal, jucat de Nina Zarecinaia în piesa lui Trepnev, regizorul urmărește concepția unui spectacol postmodernist. Aici Sufletul-personaj joacă mai multe roluri, transformându-se pe parcursul acțiunii în suflete vizualizate ale diverselor personaje cehoviene – Nina și Mașa din „Pescărușul”, Sonea și Elena Andreevna din „Unchiul Vanea”, Irina din „Trei surori”, dar, în același timp, personificând în cadrul acțiunii și sufletul scriitorului Cehov care e pe pat de moarte.

Acest personaj enigmatic, Sufletul (în costum alb – o rochie lungă de mătase transparentă), are o replică în spectacol, reprezentată de un alt personaj cehovian, nu mai puțin neobișnuit. Trecătorul în interpretarea actorului Valeriu Ungureanu apare în treciul său negru imens și cu un buchet de flori galbene în mână, întrebând invariabil de drumul spre gara *Nicola*, unde se așteaptă sosirea trenului din Germania cu sicriul scriitorului. Ambele personaje există în spectacol pe parcursul acțiunii, sugerându-ne ideea unei imagini simbolice a dualității Universului discompus în extremele lui constitutive: alb și negru, spiritual și material, veșnic și trecător.

Cehov, jucat de actorul francez Olivier Comte cu o plasticitate interioară și exterioară armonioasă, fără a pretinde la o asemănare cu portretul marelui scriitor, face ceea ce s-ar părea că e imposibil să acceptăm: creează linia relațiilor sale cu personajele, lăsând impresia că le-a întâlnit în viață – fie în practica sa medicală, când el vine să schimbe bandajele lui Treplev (Dumitru Mamei) și vorbește cu acest tânăr nervos despre literatură; sau devine martor al duelului între Tuzenbah (Dumitru Mamei) și Solionâi (Gheorghe Butucea) – o scenă care nu există în piesa cehoviană, despre ea doar se vorbește; fie la gară, în așteptarea trenului, când devine martorul destăinuirii zbuciumate a sentimentelor lui Lopahin (Valeriu Pahomi), care petrece cu privirea vagonul ce o duce pe Ranevskaia la Paris; fie în ținuturi îndepărtate, poate la Sahalin, unde se întâlnește cu Voinițki (Valeriu Pahomi), „ocnaș” al propriei vieți, care explică existența ca o slujire unei idei ce s-a dovedit a fi falsă. Firs (Gheorghe Pietraru), precum și surorile Olga (Larisa Minov), Mașa (Ala Menșicov), Irina (Angela Sochircă) par a fi niște buni cunoscuți ai săi, el venind la ei în oșpeție, la o ceașcă de ceai.

Faptul că unii actori joacă mai multe personaje contribuie la crearea atmosferei de fantasmagorie: personajele parcă se suprapun sau se metamorfozează unul în celălalt ca într-un vis sau delir. Valoarea aspectului vizual în acest spectacol este evidentă, iar pe lângă mizanscenele-tablouri create de regizor este foarte important rolul scenografiei și al costumelor realizate cu mult gust și cu mare artă de Stela Verebceanu, ele reflectând în mod paradoxal anume atmosfera cehoviană, ce capătă aici o semnificație cu totul deosebită de cea din teatrul stanislavskian, fiind un simbol aparte care participă și el la jocul postmodernist. Unor obiecte de decor li se atribuie sensul de personaje simbolice. Faimosul „mult stimat dulap” din piesa *Livada cu vișini* apare în scenă (împins de Firs) ca un personaj, mai fiind și înpodobit cu o draperie albă. De asemenea și scaunele „vieneze” joacă mai multe roluri simbolice pe lângă cele funcționale, prezentând totodată și un citat vizual din opera ionesciană, atât de apropiată teatrului ce poartă numele marelui scriitor al aspectelor absurdității vieții omului în spațiu și timp. Stilistica intertextuală a teatrului postmodernist a dat posibilitatea ca doi dramaturgi de origine română cu reședința la Paris – Eugene Ionesco și Matei Vișniec – să se „întâlnească” în spectacolul regizorului basarabean. Iar Cehov, în contextul fenomenului intercultural contemporan, ne oferă tuturor noi posibilități pentru a conștientiza perceperea lumii de la răscrucea secolelor XX-XXI, importanța acestui spectacol pentru cultura noastră (și nu numai!) fiind justificată pe deplin.

PASTELURILE LUI ALECSANDRI ȘI POETICA PARNASIANĂ

Anatol GAVRILOV

Academia de Științe a Republicii Moldova, Chișinău
ilfasm@yahoo.it

Istoria literaturii naționale, relevă G. Călinescu, nu poate fi studiată decât în raport cu întregul literaturii europene al cărei parte integrantă este. Or, se știe că literatura română s-a integrat în literatura europeană mai cu seamă prin intermediul literaturii franceze. Genurile și speciile noastre literare, precum și curentele principale ale literaturii noastre moderne (clasicismul, romantismul, realismul, naturalismul, simbolismul, mișcările de avangardă) au avut toate cu precădere modele franceze. În procesul maturizării literaturii noastre caracterul influenței franceze s-a modificat de la imitații și adaptări la creații originale, inspirate din anumite modele franceze.

Un exemplu interesant, atât sub aspect teoretic, cât și sub aspect istorico-literar, este anume un asemenea tip de relație între specia de poezie peisagistică pastelul și principiile poetice ale parnasianismului. Parnasianismul nu a generat în poezia română un curent poetic similar. Totuși unele principii ale poeziei lui și-au găsit ecouri în operele unor poeți români, în speță în poeziile lor peisagistice, numite pasteluri.

Termenul “pastel” a fost pus în circulație de Vasile Alecsandri, care și-a intitulat *Pasteluri* un ciclu de vreo 40 de poezii publicate în *Convorbiri literare* în anii 1867-1868 și care conțineau mici tablouri de natură rustică din diferite anotimpuri, de viață și de munci agricole ale țăranilor. Termenul “pastel” e împrumutat din artele plastice, unde desemnează o tehnică de pictură cu creioane moi. El e de origine italiană (pastello), dar a fost împrumutat prin filiera limbii franceze (pastel). Ca termen literar “pastelul” este folosit numai la noi, denumind o specie de poezie considerată de proveniență pur autohtonă.

Însă noțiunea literară desemnată de termenul “pastel” nu a fost definită exact nici de Vasile Alecsandri, nici de D. Zamfirescu, G. Coșbuc, Șt. O. Ioșif, Ion Pillat, T. Arghezi, G. Bacovia, Ion Vinea, Ion Barbu, L. Blaga, V. Voiculescu ș.a. care, după Alecsandri, și-au calificat drept pasteluri unele poezii peisagistice. Unii dau acestui termen o accepție mai largă, cea de poezie despre natură. S-a observat însă că nu orice poezie peisagistică poate fi numită “pastel”, acest termen fiind adecvat numai pentru o anumită specie de poezie despre natură.

O perspectivă în definirea acesteia a fost deschisă anume prin raportarea pastelurilor alecsandriene la poetica parnasiană. Această perspectivă a fost formulată în principiu de Dinu Pillat care, referindu-se la accepția generalizatoare dată acestui termen, precizează: “Pastelul nu acoperă totuși întreaga sferă de manifestări a sentimentului naturii în poezie, datorită faptului că implică limitele unor circumscrieri descriptive. În principiu, modul propriu de reprezentare al poeziei parnasiene, care concurează, într-un fel, în planul cuvintelor, tehnica artelor plastice, aducând la adevărate tablouri în versuri, este poate singurul în măsură să indice în ce ar consta diferența specifică a pastelului în cuprinsul mai larg al conceptului de poezie naturalistă” [1, p. 323].

O apropiere a poeziei lui Vasile Alecsandri de cea a parnasienilor o făcuse încă G. Ibrăileanu, referindu-se la *Legendele* sale: “În *Legende*, încă romantic, e totuși mult mai obiectiv, ca și modelul pe care îl imitează, *La Légende des Siècles*, care are asemănări

cu poezia parnasiană” [2, p. 215]. Însă prezentarea *Pastelurilor* în contextul evoluției postromantice a poetului de după 1860, când Alecsandri în întreaga sa operă (proză, teatru, poezie) “a reușit să fie el”, adică ceea ce a fost “prin temperamentul și prin conformația lui sufletească” – “un clasic”. “Alecsandri a avut natura cea mai echilibrată din lume. Nici o însușire disproporționată, și cu atât mai puțin fantezia și sensibilitatea, cele două părgghii ale romantismului. În schimb el a avut multe și variate însușiri [...] care formează pe scriitorul clasic: talentul de observație, privirea obiectivă asupra realității, spirit, concepția normală asupra lumii, stil limpede ș.a.

Trăind însă în vremea când Europa era dominată puternic de curentul romantic, când toată atmosfera morală și literară era saturată de romantism, Vasile Alecsandri n-a putut rezista presiunii mediului și și-a pus lira sa clasică în slujba metodei romantice.

Dar romantismul impus lui Alecsandri [...] ține până la 1860, când Vasile Alecsandri, o dată cu retragerea sa la Mircești, [...] în viața privată, părăsește arena luptelor politice și literare. Acum presiunea mediului se micșorează, și Alecsandri devine autonom [...] Și trebuie să adăugăm că acuma și romantismul, cu alte cuvinte, influența exercitată asupra lui, mai ales prin marii romantici francezi, care i-au servit ca modele, începe să apună.

După 1860, Vasile Alecsandri nu mai e romantic, ori e mai puțin sau mai rar romantic.

În *Pasteluri* e clasic, iar *Pastelurile* sunt socotite cele mai bune poezii ale sale. Și într-adevăr, aici, în sfârșit, vorbește natura lui intimă” [2, p. 244-245].

Ibrăileanu a fost, se pare, primul care a văzut în *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri începutul eliberării poetului de sub influența romantismului și a regăsirii naturii lui intime adevărate.

Or, parnasianismul a fost o mișcare literară antiromantică ce se constituie tocmai în timpul în care poetul nostru se desparte de idealismul romantic patruzeciopist și abandonează toate activitățile social-politice și diplomatice, retrăgându-se la Mircești.

Primele două volume antologice din cele trei, cu poeziile cele mai reprezentative ale lui Leconte de Lisle, Th. Gautier, José-Maria de Heredia, Sully Prudhomme, Catulle Mendès, François Coppée ș.a. care vor constitui *Parnasul contemporan* (titlul comun al volumelor) au fost publicate la Paris în 1866-1867 cu un an-doi înainte ca Vasile Alecsandri să înceapă publicarea *Pastelurilor* în *Convorbiri literare* din anii 1868-1869.

Un așa eveniment important ca afirmarea unui nou curent antiromantic, “o adevărată revoluție literară” (G. Ibrăileanu) în poezia franceză contemporană lui, nu putea să rămână în afara atenției lui Alecsandri, “poetul nostru atât de francez și de francofonic”, cum îl caracterizează Ibrăileanu. Alecsandri cunoștea foarte bine viața literară din capitala lumii. Într-o scrisoare către Grenier din octombrie 1855 “poetul vorbește de o mulțime de scriitori francezi și nu de mâna a patra, relevă Ibrăileanu, cu care făcuse cunoștință și cu care contractase și oarecare legături” [3, p. 362]. Nu știm dacă printre aceste cunoștințe și legături personale au fost și viitorii parnasieni, dar este în afară de îndoială că pe Alecsandri îl leagă de parnasieni o stare de spirit comună. “Într-o scrisoare dinainte de Unire, Alecsandri se plânge că luptele politice l-au “zdrobit moralicește și fizicește”. Și din alte scrisori se vede că poetul “veșnic și fericit” e cuprins de o tristețe: singurătatea omului bătrân, care s-a pomenit în altă generație, expatriat”, că “începuse să se simtă într-o lume oarecum străină”, ba îl vedem preocupat și de ideea morții” [3, p. 364].

Despre această stare de spirit în care au fost scrise *Pastelurile* vor vorbi și exegeții de mai

târziu ai creației lui Alecsandri din această perioadă postpatruzecioptistă și postromantică. “Retras din viața politică în 1860 și rezistând tentațiilor ce i se ofereau insistent de a reveni, prin 1866 Vasile Alecsandri simte nevoia să justifice retragerea sa, să exprime în imagini artistice oprobiul pentru lumea politicianilor și a afaceriștilor aflați îndeosebi la orașe și omagiul său pentru lumea satului – în mijlocul căreia se retrăsese... – ca singura temelie pozitivă a patriei. De aici izvorăsc de fapt *Pastelurile*, unul din ciclurile cele mai valoroase din poezia acestui scriitor, constituind o etapă nouă, superioară... în însăși evoluția și rafinarea poeziei românești în ansamblul ei. La o atentă exegeză, în *Pasteluri* se află ... mult mai mult decât o simplă cântare a naturii. Tablourile sunt străbătute de un sens profund...” [4].

Și parnasienii erau dezamăgiți și scârbiți de aspectele sociale și politice ale contemporaneității și refuzau să abordeze aceste teme în poeziile lor. Ei își căutau surse de inspirație în viața particulară a omului retras și însingurat. Ibrăileanu scria despre Sully Prudhomme, autorul ciclului *Les Solitudes*: „Sully Prudhomme a fost un om nefericit. O iubire nenorocită în tinerețe ... pentru el a fost hotărâtoare. În multe poezii ... se vede plângerea discretă după acea dragoste fără noroc...”

Această iubire nenorocită, care i-a dat poetului cel întâi fior al singurătății omenești, va fi și ea una din cauzele pentru care poetul a căutat ca nimeni altul, acest sentiment cu totul modern al singurătății care nu se poate naște decât în sufletele adânc iubitoare...” [5, p. 390, 393].

E firesc ca „acest om, chinuit de problemele existenței”, să-și pună întrebarea dacă „există o altă lume unde poate fi fericirea” [5, p. 399].

Evident, și pentru Alecsandri retragerea la Mircești a însemnat căutarea acestei „lumi unde poate fi fericirea”. Parnasienii, neputând găsi această lume în societatea contemporană, nu au găsit altă soluție decât retragerea în „turnul de fildeș” al poeziei pure, obiective, impersonale.

A găsit oare Alecsandri cu adevărat la Mircești acea arcadie idilică din *Pastelurile* sale sau el, asemeni parnasienilor și-a făurit prin ele un „turn de fildeș” care îi oferea un adăpost în lumea imaginară a poeziei obiectivizate, impersonalizate din care erau epurate suferințele sufletului unui romantic ce și-a pierdut idealismul optimist patruzecioptist? A rupt însă Alecsandri oare definitiv cu acest romantism idealist, regăsindu-și adevăratul său eu poetic în poezia clasică, după cum credea Ibrăileanu? Înclinăm să credem că nu e lipsită de teme polemice lui H. Corbu cu această opinie a marelui nostru critic, demonstrând că și după 1860 „bardul de la Mircești” este un „scriitor clasic, profesând o literatură, străbătură de la un capăt la altul de un cald și înnoitor suflu romantic, dar clădită pe serioase temelii realiste, împrumutate din arsenalul realismului iluminist francez” [6, p. 34].

Deci, calea creației poetice a lui Alecsandri a fost mai complexă, și până la 1860 și după această dată-jalon operele sale conțineau elemente clasiciste, realiste și romantice, în proporție diferită, se înțelege.

Întrebarea care se pune în legătură cu tema noastră este, dacă după romantism mai e posibilă o reînnoire la clasicismul sec. XVII sau la cel iluminist din sec. XVIII, la acea credință inocentă în rațiune, în obiectivitate impersonală, într-un perfect echilibru interior, absolut și impasibil, într-o viață în deplină armonie cu lumea. Într-un cuvânt dacă e mai posibilă credința în însuși idealul omului clasic, după ce romantismul a mușcat din fructul

amar al cunoașterii filosofice și poetice. Moștenirea lăsată de romantism literaturii moderne este o povară mult prea grea, de care omul modern ar vrea să scape căutând în fel și chip să se eschiveze de chinuitoarele întrebări existențiale care îi frământă mintea și-i chinuiește sufletul cu tot mai multe îndoieli privind rosturile fundamentale ale existenței umane și calea spre fericire și mulțumire de sine. Omul modern nu duce lipsă de rețete, farmaceutică spirituală a elaborat o sumedenie, printre care și cea a poeziei parnasiene: obiectivă, impersonală, impasibilă, rece, distanțată de orice poate provoca tribulațiuni sufletești etc.

Rețeta impasibilității distanțate și reci o cunoștea foarte bine și romanticul Eminescu „Nu spera și nu ai teamă, / Ce e val ca valul trece; / De te-ndeamnă, de te cheamă / Tu rămâi la toate rece”.

Dar poetul romantic care, cu toată măreția geniului său, a rămas „un om între oameni”, nu a putut nici să împace „recea cumpănă a gândirii” cu dorința-i nestăvilită de iubire și fericire pământească, nici să renunțe la ele, oricât încearcă să se convingă că și iubirea nu este decât o mască înșelătoare pentru condiția mizerabilă a sortii omenești.

Au reușit poate parnasienuii? Sully Prudhomme, pe care Ibrăileanu îl considera cel mai filosofic și mai savant dintre ei, nu a reușit să pună capăt la „această luptă între sensibilitate și rațiune, nu l-a ajutat nici filosofia, nici știința. Dacă pentru a trece într-o „altă lume unde poate fi fericirea”, omul trebuie să renunțe la simțurile sale, să le amorțească într-o raționalitate glacială, „cum poate fi fericirea, - se întreabă poetul parnasian, - dacă acolo e numai suflet fără simțiri, orb, mut, surd, căci nu putem concepe fericirea decât ca oameni în carne și oase, și așa, nu suntem fericiți, nu putem fi”. Și chiar dacă această condiție – impasibilitatea rece absolută – ar fi posibilă „într-un paradis, într-un al nouălea cer” poetul, rezumă Ibrăileanu, nu-l poate zugrăvi, căci nici nu poate concepe elemente care să-l alcătuiască” [5, p. 399]. Ar însemna că poetul trebuie să accepte că omul fericit este o secătură sufletească, asemenea personajului lui Tolstoi Karenin, care devenind o „perfectă mașină birocratică”, imperturbabilă, s-ar părea, nu devine totuși nici el fericit.

Poate Vasile Alecsandri a reușit ceea ce nu a reușit nici romanticul Eminescu, nici parnasianul Sully Prudhomme – reînțorcerea în *Paradisul pierdut* al echilibrului interior perfect sub guvernarea absolută a rațiunii cartesiene sau horațiene. Ibrăileanu referindu-se la o scrisoare din 1884, unde scriitorul nostru clasic, vorbind de „studiile întreprinse pentru alcătuirea *Fântânei Blanduziei* se arată încântat de „adorabila filosofie” din scrierile lui Horațiu”, își exprimă regretul. „Și ce păcat, pentru mulțumirea poetului, că el nu și-a găsit această expresie a temperamentului său mai devreme”. Dar într-o altă scrisoare către prietenul parizian, tot în 1894, când își tămăduia sufletul cu adorabila filosofie horațiană, „clasicul” nostru „scrie aceste rânduri extraordinare pentru el: „Ce-am făcut să fiu pradă atâtor chinuri și când îmi va fi dat să reintru într-o perioadă de liniște?”. Sublinierea aparține lui Ibrăileanu, dar merită subliniat și faptul că după 34 de ani de eliberare a naturii sale clasice funciare, de sub influența romantismului, reintrarea într-o perioadă de liniște continuă să fie pentru el o întrebare fără răspuns.

După romantism reînțorcerea în clasicismul genuin era tot așa de imposibilă pentru Vasile Alecsandri, ca și pentru contemporanul său parizian parnasianul Sully Prudhomme care „pentru a afla răspuns la întrebarea ce-l chinuiau, întreba pe toți cugetătorii, de la Tales până la Hegel”, crezând și el un timp că filosofia stoicismului, „cea mai justă atitudine ce o poate avea un om în fața vieții” [5, p. 400], îi poate oferi răspunsurile căutate. Dar filosofia

stoică nu mai e o filosofie clasică. Rețeta apatiei filosofice sau a impasibilității estetice parnasiene este similară mai curând cu rețeta *homo ludens* a postmodernismului care vrea să-l ajute pe omul modern de astăzi să-și trăiască experiențele existențiale traumatizante ca pe o „apocalipsă veselă”. O reîntoarcere reală a scriitorilor romantici, neoromantici sau postromantici, afectați de boala „lumii”, nu e posibilă, după cum nu e posibilă reîntoarcerea omului matur în copilărie sau adolescență. E posibilă doar o reîntoarcere imaginară, adică o construire a unei imagini ideale a trecutului real în care omul modern caută să se refugieze de la problemele chinuitoare și iremediabile ale modernității unei noi epoci istorice. Neoclasicismul lui Vasile Alecsandri de după 1860, ca și neoclasicismul parnasienilor, nu mai e clasicismul de până la romantism (inclusiv sentimentalismul și parnasianismul din sec. 18). Este semnificativă constatarea lui Ibrăileanu că dintre toți filosofii sec. 17 Sully Prudhomme îl consultă cel mai mult pe genialul fizician Pascal, un cugetător mai curând baroc decât clasic. De altfel, și poetica parnasiană ni se pare mai aproape de poezia barocă a lui Gongora, autorul poemelor *Solitudini*, și un mare maestru al cizelării prețioase a formelor fixe ale poeziei.

Și *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri sunt mai aproape de un neoclasicism parnasian. Cum se știe clasicismul nu a manifestat un interes artistic față de natură. La clasicismul din sec. 17 natura poate fi găsită doar în pastorale, unde ea este mai curând un cadru decorativ convențional pentru o dragoste păstorească artificială pe gustul nobilimii de la curtea regală. Vasile Alecsandri relatează cu ironie despre o proprie experiență de acest gen, scriindu-i lui Grenier că „prințesele Natalia și Catița și doamna Mavrogheni i-au cerut un mic tablou național și el le-a compus un bluet care le va da satisfacția de a se arăta pe scenă în fermecătoare costume de țărance. Sunt foarte fericite”. Evident, acest „soi sterp de țaranofilism aristocratic”, cum numește pastorală Ibrăileanu, pe care nici Vasile Alecsandri nu-l lua în serios, nu are nimic comun cu imaginile naturii din *Pastelurile* din anii 1860. O asemenea trăire artistică profundă și o pictare atât de concretă și nuanțată a priveliștilor naturii reale, observate pe viu vădesc o asimilare creatoare a experienței poeziei lirice sentimentaliste, preromantice și romantice, care a contribuit mult la formarea unei noi sensibilități estetice în perceperea naturii, dar și o asimilare a principiilor poetice parnasiene, care a opus subiectivismului psihologizant al romanticilor, pentru care natura nu era decât un amplu ecran de rezonanță pe care proiectau stările lor sufletești, o tehnică picturală de creare în cuvinte a unor imagini plastice de o obiectivitate vizuală.

Referințe bibliografice

1. Pillat, Dinu. *Pastel // Dicționar de termeni literari*. Coordonator: Al. Săndulescu. – București: Ed. ARSR, 1976.
2. Ibrăileanu, G. *Profiluri. Vasile Alecsandri // Idem. Opere*. Vol. 2. – București: Minerva, 1975.
3. Ibrăileanu, G. Vasile Alecsandri. *Scrisori inedite. Corespondențe cu Eduard Grenier, 1855-1885...* // Ibrăileanu, G. op. cit.
4. Nicolescu, C.C., Rădulescu-Dulgheru, C. *Vasile Alecsandri // Vasile Alecsandri. Opere în 10 volume*. Vol. 1. – Chișinău: Hyperion, 1991.
5. Ibrăileanu, G. *Sully Prudhomme // Ibrăileanu G. op. cit.*
6. Corbu, H. *Vasile Alecsandri (1824-1890). Studiu introductiv în Vasile Alecsandri. Opere în patru volume*. Ediție îngrijită, stud. introd., note și comentarii de H. Corbu. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1978.

INTERFERENȚE ROMÂNNO-FRANCEZE: MATEI VIȘNIEC

Mircea GHIȚULESCU,

Uniunea Scriitorilor, Uniunea Oamenilor de Teatru, România
ghitulescum@yahoo.fr

De la Vasile Alecsandri (autorul comediei **Les Bonnets de la Comtesse**, scrisă pentru a fi jucată la Paris) pentru care franceza a fost a doua limbă maternă, la Alexandru Davila care putea să scrie teatru direct în limba franceză (vezi sceneta **Le Cotillon**), de aici la Tudor Mușatescu autorul unei piese în limba franceză scrisă la vârsta de douăzeci de ani, la Ionesco pentru care franceza era chiar limba maternă și, în sfârșit, la Matei Vișniec care scrie cu egală expresivitate în română și franceză, idealul scriitorilor români a fost să devină scriitori francezi, ceea ce unii dintre ei au și reușit pe o linie valorică ascendentă de la Hélène Vacaresco la Emil Cioran și Matei Vișniec.

Deși idolul lui Matei Vișniec a fost Samuel Beckett pe care îl omagiază în piesa **Ultimul Godot** unde autorul și celebrul său personaj se întâlnesc pentru a deplânge moartea teatrului, este pasionant să descoperi în teatrul său un filon indigen, fie și numai pentru delicia comparatiste, dacă nu pentru preciziunea filiațiilor. Berăria și pofta de trăncăneală din **Sufleorul fricii** te duc cu gândul la Caragiale. Personajul Bruno, care apare în mai multe piese ale lui Matei Vișniec, este un fel de Mitică euforic și locvace, creator de scenarii periculoase bazate pe o perfidie universală. Strămoșul comun este Nae Gâscănescu din cupletul Gură Cască, om politic, un personaj ce ar merita mai multă celebritate, fiind primul *analist politic* român care a rostit, între altele, fraza de antologie “timpurile sunt grele, politica Europei așa și-așa”. Nae este mare amator de premoniții și face conexiuni colosale între “retragerea francezilor din Mexic” și “concedierea lui Nenea Scarlat”. Bruno este și el un aprehensiv ce contestă cu vehemență aparențele descoperind în cea mai inocentă împrejurare un motiv de panică. Nimic nu este ce pare a fi pentru că un complot universal “îndreptat împotriva cui, nu se știe încă” îl obsedează pe Bruno. Traseul de la Gură Cască al lui Alecsandri, la Bruno, trecând prin clienții berăriilor lui Caragiale, este unul nevrotic. Obsesia complotului din **Iașii în carnaval**, sublimată de Caragiale în **Conul Leonida...**, face aici ravagii psihice.

Sufleorul fricii este unul dintre cele mai explicite texte teoretice ale lui Matei Vișniec. Ai zice că Marele Complot despre care halucinează Bruno este însuși teatrul lui Vișniec care “nu servește nimănui” pentru că “este artă pură, este artă pentru artă, este dragoste pentru hilar și morbid. Pentru că nu este altceva decât emoția pură în fața macabruului. Este aplecarea spiritului spre grotesc, este cultivarea plăcerii în fața grotescului și trăirea integrală a fricii”. Textele lui Vișniec au, într-adevăr, această duplicitate de a te surprinde în capcana lipsei de sens, căutând cu stângăcie înțelesuri, “unde nu e nimic de înțeles” cum spunea Eminescu. Oricum, **Sufleorul fricii** este o mărturisire de conștiință: Matei Vișniec este și **sufleorul fricii** și înfricoșatul. Fiind, nu atât “piese de teatru” cât viziuni, textele sale pot fi, la rigoare, construcții ale fricii, dar este frica spiritului chinuit de secretele infinite ale unui scenariu ontologic indescifrabil pe care francezii o numesc angoasă. Lipsit de protecția divinității care să garanteze o teorie despre începutul și sfârșitul lumii, individul se zbate în “angoasa” propriei mărginiri. Puterea supremă nu este doar placidă ci pur și simplu

imaginară. Dumnezeu “nu a murit”, el este o păpușă gonflabilă, asemenea interlocutorului mut al lui Bruno. Revenind, am putea spune că Vișniec radicalizează **momentele** lui Caragiale, viziuni existențiale și acestea, scrise pe vremea când nu aveam cuvinte atât de sonore la îndemână. Suntem printre cei care cred că cele mai bune piese de teatru ale lui Caragiale sunt **Momentele** și schițele sale, viziuni abia supuse convențiilor realului. “Momentele” lui Vișniec sunt acele monologuri care alcătuiesc ciclul **Teatrul descompus**, o suită de texte, de obicei narative, un fel de “contes drolatiques” situate între proză și poezie. Parabole, se-nțelege, dar cu mesajul bine camuflat. Ipoteze fantastice, de necrezut, adesea hilare prin modul de a relata monstruoziități cu cea mai mare seninătate. Pare că autorul reia specia “realistă” a **momentelor** din perspectivă suprarealistă. Appetitul confesiv al personajelor nu mai vine nici din berăriile bucureștene, nici din bistrourile pariziene, ci țâșnește din conștiința acută și din sensibilitatea exasperată a europeanului contemporan. Epurate de orice determinări realiste, fie acestea psihologice, sociale ori istorice (cu puține excepții, cum ar fi suita de scenete despre spălarea creerelor), “momentele” lui Vișniec primesc sugestii metafizice. Temele sunt obsesive: senzația de mistuire a corpului însoțită de plăcerea de nedescris de a fi devorat (**Voci în întuneric, Dresorul**), invazia oribilă a organicului: (fluturi melci, etc), damnarea individului la solitudine cosmică (**Omul din cerc**), deprecierea ființei umane (**Omul ladă de gunoi**), halucinația morții (**Omul cu calul**), totul pe fondul unui cinism irevocabil al materiei. Oameni singuri sau voci ale unor oameni singuri, eroii lui Vișniec descoperă în monolog ocazia unică a revanșei. Imaginile se nasc parcă dintr-o repulsie minuțioasă, analitică, febrilă față de agresunea materiei organice inepuizabilă în creații hibride ce declanșează mecanismul unei inteligențe avidă de amănunte ostile. O voluptate a repulsiei ce poate transforma totul în plăcere descoperim în **Voci în întuneric**, unde cea mai cumplită moarte se transformă în cel mai profund extaz. De aici, prezența unui bestiar compus din vietăți mici dar prolifici, de regulă insecte sau gasteropode, uneori inventate prin împerecherea regnurilor (“ploaia animal”) și a viziunilor carnasiere terifiant-hilare (“animalul cu patru guri”). Logician necruțător, Vișniec înaintează din deducție în deducție, supradimensionând prin noi și noi detalii, o ipoteză inițială pe care o sleiește de ultimele consecințe. Rezultatul acestei suprasolicitări a logicului nu poate fi decât paradoxal, ca în cazul Filozofului care cultivă varză și recoltează iepuri. Nu totdeauna, însă, concluziile sunt la fel de vesele. De regulă, sunt apocaliptice și pline de o cruzime jovială.

Shakespeareana *lume ca teatru* devine la Vișniec (trecând prin Beckett și Fellini) *lumea ca circ*. “Histrionul” din deviza de la **Teatrul Globe** a devenit clown. Bătrânii clowni ai lui Vișniec (nu numai cei din **Angajare de clown**) sunt reprezentări sordide ale umanului, epave, pitorești până la un punct “oameni fără calități” (Musil), surprinși în ce are vârsta mai respingător. Autorul nu face economie de mijloace: eșecul bătrânilor Niccolo, Filippo și Peppino este marcat prin dejecții glandulare (lacrimi, salivă, mucoziități) cu efecte fiziologice grotești, prin efuziuni de un sentimentalism dezgustător ce ascund o atroce rivalitate. Bucuria revederii explodează în exclamații neputincioase și complimentele trec ușor în insulte prin suprasolicitarea emoției: “Hai, vorbește, nenorocitul, spune ce mai faci, chiar nu simți că înnebunești? Eu simt că înnebunesc. Nici nu credeam să te mai văd vreodată”. Prezenți la un concurs funest pentru un post suspect de “clown bătrân”, ei se consumă într-o competiție a nulității ce capătă amploare bufonă: epuizându-și meritele,

clownii își exhibă defectele, infirmitățile și bolile într-un dialog nu doar savoros dar și tragic. Condamnat la eșec pe toate planurile (curios, lipsește dimensiunea erotică), omul-clown maimuțărește o glorie de care nu a avut parte, rătăcind după un sens indescifrabil al vieții. Concursul este transcendental pentru că învingătorul va fi ales de moarte. Arătând celorlalți “ce este adevărata artă”, Peppino va face pe mortul cu atâta talent încât Niccolo și Filippo îl cred mort de-abinelea. Realitatea pare să ia locul iluziei, convenția se realizează, adică devine reală. Unui artist atât de bun care și-a ridicat profesia pe culmile perfecțiunii încât atunci când face pe mortul pare mort cu adevărat, i se cuvine chiar moartea. O moarte bufonă pe care chiar victima însăși o evocase mai înainte, într-o iresponsabilă parodie: “Așadar, dialogul lor în sala de așteptare nu este decât o veselă agoniem iar cei trei clowni nu au semnificație decât ca versiuni ale morții. Și tot versiuni ale morții sunt cele trei tablouri din **Caii** la fereastră, unde Vișniec se apropie de Brecht fără a se îndepărta prea tare de Beckett. Piesa începe ca un **Mutter Courage** în miniatură și rămâne până la capăt o viziune în triptic a stării de beligeranță și a stupidității militariste. Moartea, ne spune Matei Vișniec, nu poate fi eroică, ci doar grotescă și insultătoare. Viața, antecameră a morții sau sală de așteptare, este una din temele preferate ale dramaturgului. “Oriunde am pleca, nu-s decât săli de așteptare [...] chiar și dincolo de ușă nu-i decât o sală de așteptare. Unde vrei să plecăm?, întrebă un personaj din Ușa “Piesă într-un act” compusă din trei tablouri foarte intense care îi dă o anume amplitudine interioară, Ușa este expresia restrânsă a acestui motiv ce apare și în **Trei noapți cu Madox** sau **Cu violoncelul ce facem**, fiind caracteristică pentru “etapa românească” a lui Matei Vișniec. Ușa lui Vișniec ne desparte nu doar de încă una din sălile de așteptare, ci și de un **dincolo** metafizic cu semnificații mai complicate decât moartea sau divinitatea sau, cel puțin, cu promisiunea că este vorba de moarte și divinitate, dar și de ceva în plus. Este ascunsă, în cele douăzeci de pagini ale piesei o complicată partitură sonoră, pentru că sunetele ce răzbat de dincolo de ușă sunt, rând pe rând, “pocnituri, scrâșnete, fâșâituri, urlete și hohote”. Alteori, “ușoare plesnituri și hohotele unui om căruia îi sunt gădilte picioarele“. Probabil chițaituri și sughituri. Gama acustică pe care lucrează Vișniec este nu doar complexă, ci și ascendentă de la șoapte la țipete. Spațiul de dincolo de ușă, deoparte de a fi inactiv, este populat cu activități infernale, a căror natură nu poate fi decât presupusă. La Vișniec, spectacolul sonor din dosul ușii este mult mai important și mai semnificativ decât chiar textul rostit dincoace de ușă. Este, acolo, un spațiu al teroarei pe care cei ce așteaptă la rând sunt obligați să și-l asume, dar și un spațiu acvatic asemănător cu cel din **Scaunele** lui Ionesco. Nu numai sunetele, când asurzitoare, când perverse, răzbat dindărătul ușii de fiecare dată când un pacient este ”înghițit”, dar în final, o invazie acvatică încheiată cu ”un urlet ce se sublimază sub forma unui dop ce sare cu un pocnet”. Și o lovitură de teatru: scena se rotește și *dincolo* devine *dincoace*. Ușa din fundal devine ușa de la rampă. Lumea de aici și lumea de dincolo: nici o enigmă nu le desparte. Nu moartea umanului este cheia viziunii lui Matei Vișniec, ci participarea prin moarte la un circuit al materiei, grotesc prin lăcomia absorbției, a înghițirii.

Mai rar o scriere atât de patetică în fervoarea religioasă ca **Păianjenul în rană**. Piesa ne amintește de **A treia țepă** a lui Marin Sorescu. La autorul lui **Iona**, un român și un turc agonizează conversând cu amărăciune despre mersul istoriei. La Vișniec, care prelucrează atât de fin crucificarea lui Isus între doi tâlhari, eroii țințiți pe cruce, “vorbesc cu multă greutate, cu gurile mereu avide de aer, gâfâind și plătind cu sudoare și sânge fiecare vorbă”.

Ei nu filozofează, iar replicile nu au întepeneala și orgoliul ideilor gata formulate ca la Sorescu. Însăși miza dialogului dintre Begar și Humil pare neînsemnată: pe lemnul crucii din mijloc urcă o insectă indistinctă (păianjen sau coropișniță) ce amenință să pătrundă în carnea Celui rănit sub coastă”. Acesta este tot subiectul piesei. Urmărești traseul insectei, iar la capătul său atingi o coardă metafizică. Cei doi tâlhari se străduiesc să împiedice insecta să pătrundă în rana lui Isus, dar o fac cu mijloacele ce le stau la îndemână scuipând din răspuțeri asupra Mântuitorului. Ei luptă, ca autorul însuși, cu arme minime pentru o cauză sublimă, fiind cu atât mai sublimă cu cât Isus le refuză semnul divin, miracolul care să-l adeverească și le răspunde, arareori, ca un ecou al propriei neputințe. Amestec de ardoare și apostazie, **Păianjenul în rană** refuză patetismul pentru un patos la proporții umane, pentru un **patos impur**. Veritabil psalm în care nevoia de credință naște credința, piesa este un tablou biblic pictat de Matei Vișniec, iar textul minim pe care îl murmură eroii este mai degrabă un mod de a intitula tabloul decât literatură tradițională. Paradoxal, teatrul lui Vișniec, deși ține de literatură prin forța materialului de construcție care rămâne cuvântul, este un teatru transverbal ce comunică nu prin autonomia replicilor, ci prin solidaritatea lor. Este, nu doar rezultatul deprecierii extreme a literaturii, dar și unul al epocii audiovizualului care nu iartă nici un exces de locvacitate. Aici se află, desigur, una din explicațiile trecerii de care se bucură dramaturgia lui Vișniec. El scrie un teatru al regizorului și nu al scriitorului. Inamic al literaturii el este condamnat la literatură. Dar saltul de la un teatru literar care tânjește după imagine, la un teatru de imagine care aspiră la text este radical. Nu numai materialul literar, dar și “materialul de viață” cu care lucrează Matei Vișniec este fragil, adesea precar.

Matei Vișniec a scris una dintre cele mai tulburătoare pagini despre dragoste și moarte, intitulată **Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt**, “piesă în nouă nopți”. El și Ea se trezesc într-o dimineată în același pat după o noapte în care el o vrăjise cu saxofonul și versuri de Bacovia. Dorința lor de a se contopi și a dispărea în iubire ia, pe parcursul celor nouă nopți, proporții absolute ale dizolvării în neant. Vecinilor care bat la ușă, le răspund “nu suntem deloc, nicăieri”. A noua noapte nu este cea mai tăcută scenă de dragoste care s-a scris vreodată, ci un experiment actoricesc utopic în măsură în care litera a trebuie să exprime zeci de stări diferite. Importantă este evasi absența limbajului care însoțește intensificarea contopirii: “Și acum, să te întreb ceva... ceva foarte important... și tu să-mi răspunzi în gând...”. Perechea se dematerializează complet plutind în eter, în timp ce corpurile, strâns îmbrățișate răspândesc un puternic miros de mere. Vișniec lucrează pe suprafețe mici, pe un microcosmos inepuizabil în semnificații, într-un univers infinitesimal. **Țara lui Gufi** (scrisă prin anii 80 și difuzată în dactilogramă printre cunoscuți) părea o excelentă piesă pentru copii datorită universului miniatural al perspectivei. Era o capcană pentru că “țara lui Gufi” echivalent al argoticului “țara lui pește” adică “țara nimănu” era o piesă pentru copiii în aceeași măsură în care parabola antistalinistă **Dragonul** de Evgheni Șvarț este un basm nevinovat. Piesa este, la primul nivel, o irezistibilă comedie. Sursa comicului este percepția diminutivată a răului și infantilizarea lumii adulților. Toți curtenii împăratului Gufi au numele deformate diminutival (Bubi, Lulu, Țonțonel, Firfircă, Marțafița) și, în consecință se dau în vânt după”dulcețuri și pufuleți”. O lovitură de palat pusă la cale de Lulu, bufonul regelui, este demontată de Gufi cu o săpuneală pentru preșcolari. “Ce-ți lipsește ție aici? – izbucnește

împăratul. Haleală ai, stropeală ai, zaharicale ai, ... Dulcețuri, cofeturi, siropuri, halva, pufuleți, baclavale... Ce nu ți-am dat eu ție mă, stropșitul? Oliță, jucărioare ți-am dat. Peticuțe pe coate ți-am cusut...” Spațiul piesei se micșorează și el odată cu personajele ce capătă statura unor soldăței de plumb. Este o lume în miniatură aidoma spectacolului de păpuși. Desenul este școlăresc, aidoma lui Alfred Jarry, dar volumul figurinelor este redus, miniaturizat pentru că desenul pornește dintr-o tandrețe ironică și nu din furie. Dacă ar fi scris **Ubu Roi** (într-un fel l-a și scris), acesta ar fi fost mititel și supărăcios ca și Gufi și nu burtos ca profesorul de patafizică al liceenilor din Rennes reprezentat de Jarry. Se înțelege, deci, că **Țara lui Gufi** nu poate fi doar o piesă pentru copii pentru că personajul titular este creatorul unei utopii sociale: o republică a orbilor: “Am vrut să fac un palat ca un fund de mare. Cald și blând, fără poftă și dureri”, Orbii lui Vișniec nu sunt enigmatici și amenințatori ca în romanul lui Ernesto Sabato (**Despre eroi și morminte**), ci inofensivi, efecte ale unei teorii politice aplicată programatic și consecvent. Ei nu sunt orbi ci orbiți, învățați să nu vadă în numele unei rețete a fericirii ce elimină lăcomia văzului. Exercițiul lui Gufi, anterior timpului piesei, este spiritual și nu polițienesc. Însuși Șeful Siguranței Statului cu care poate fi asimilat personajul Macabril este un înțelept infailibil care se exprimă, de preferință, în zicători psalmodiate. Pare că Gufi a reușit să-și mute supușii în lumea mistică a lui crede și nu cerceta. O lume de simulanți în care s-a atrofiat exercițiul, dar nu organul văzului. Prințesa Iola, bufonul Lulu și văzătorul Robderouă, vor descoperi vraja culorilor. Este momentul “revoluției de catifea” sau a loviturii de palat ce va aduce sfârșitul utopiei nevăzătorilor experimentată atât de minuțios de reformatorul Gufi. Este, încă odată, curios cum Alecsandri reușește, dacă nu să fertilizeze, oricum să se atașeze unor gusturi dramatice mai puțin obișnuite. Palatul lui Gufi este aidoma palatului din Sânziana și Pepelea al lui Papură Împărat. Prințesa mofturoasă care insultă pețitorii, curtenii stupizi, (ca împăratul însuși), somnoroși și infantili, sunt asemănători până la identitate. Ca tip de sensibilitate, **Țara lui Gufi** se află mai aproape de **Sânziana și Pepelea** decât de **Ubu Roi** prin acel tip de familiaritate grotescă din care Matei Vișniec își va face o metodă.

Secretul lui Matei Vișniec este de a fi un cititor la fel de puternic și necruțător pe cât este scriitorul. Ai spune chiar că noile sale drame începând cu **Mașinăria Cehov** sunt, mai întâi, ale cititorului și, în al doilea rând, ale dramaturgului. Scriind o piesă despre locul scriitorului rus printre personajele sale, Matei Vișniec a scris în același timp, unul dintre cele mai aplicate comentarii critice la teatrul lui Cehov. Selectează personaje din **Pescărușul, Livada de vișini, Unchiul Vanea, Trei surori, Ivanov** și le pune să existe și să vorbească à la Cehov. Parafrazează și ne convinge că cea mai aplicată critică este parafraza. Nu parodia care este și ea o formă spirituală a criticii. Parafraze, parodii și imitații perfecte nu pot face decât oamenii cu un simț înnăscut al observației, dublat de un instinct teatral acut care este și har al imitației, dar și perspicacitate. Matei Vișniec îl înțelege atât de bine pe Cehov încât, nu doar îl imită, ci îl dezvoltă: **Mașinăria Cehov** este o imitație foarte cehoviană a lui Cehov din care nu lipsește Matei Vișniec. Spre deosebire de acesta, Vișniec a știut să fisureze materialul incasabil al universului cehovian pentru a insinua teme sale favorite: așteptarea, frica, moartea.

După ce a descompus „mașinăria Cehov”, Matei Vișniec s-a ocupat de “mașinăria Cioran”, apoi de dispozitivul Meyerhoold. Ceea ce uimește acum este capacitatea lui de a transforma totul în personaje. Totul: abstracțiuni, halucinații, vise, coșmaruri, toate au

dreptul la replică. Acest lucru este deosebit de straniu pentru că în jurul lui Emil Cioran, din **Mansardă la Paris cu vedere spre moarte**, ca și în cazul lui Cehov roiesc zeci de personaje, dar ele sunt în așa măsură plăsmuiți încât singurătatea personajelor reale este înspăimântătoare. Orice montare cu aceste piese va avea de exprimat această singurătate a oamenilor în apropierea morții, populată doar cu frânturi de personaje, de obsesii, de halucinații. Pentru că și Cioran este surprins în ultimele clipe ale vieții când maladia Alzheimer fărâmițează memoria filosofului, dar Distinsa Doamnă care face firimituri este chiar boala care îl macină pe Cioran. Dialogul, capacitatea rară a lui Matei Vișniec de a imagina convorbiri, a devenit miraculosă iar dialogurile sale extrem de ductile. Pot comunica abstracțiunile cele mai inaccesibile. Textele despre Cehov, Cioran și Meyerhold sunt paradoxale pentru că pun în dialog invizibilul. Noi vedem ceea ce se petrece în mintea lui Cioran, sau ceea ce presupune Visniec că se petrece în mintea lui Cioran în ultima parte a vieții când i s-a sustras în schimbul geniului, ceea ce avea mai de preț, memoria, așa cum lui Beethoven i s-a luat auzul. Iar lui Cioran încă ceva, umbra. Cioran al lui Vișniec este omul fără umbră și ce corp de pe lume este lipsit de umbră dacă nu e invizibil. Cel care a trăit la Paris este Cioran invizibilul, spiritul lui Cioran. Materia din care a fost plăsmuit a rămas pentru totdeauna să hoinărească prin Sibiu. Cu Cioran sau fără, **Mansardă la Paris cu vedere spre moarte** este drama omului care orbecăiește, într-un Paris al amintirilor, în căutarea morții. Se pare că cea mai spectaculoasă dovadă a noii metode dramatice a lui Matei Vișniec este **Richard al III-lea nu se mai face** sau **Scene din viața lui Meyerhold** prin absența oricărui plan realist. Totul se petrece în ultimul coșmar al lui Meyerhold cu puțin timp înainte de a fi executat din ordinul lui Stalin. Dar este vorba de un realism al conștiinței, pentru că pe autor nu-l mai interesează ce se petrece în exterior ci scotocește până la epuizare în subconștientul celebrelor personaje. Martirajul lui Meyerhold este asemănător prin intensitate cu crucificarea creștină. Vina lui este de a fi văzut în sângele Richard al III-lea pe însuși Stalin care a netezit drumul comunismului sovietic cu mii de asasinate politice. Dar mai este ceva în afara opririi artistului în stalinism. Este cea mai tragică legendă modernă despre artist și înclin să cred că seamănă binișor cu crucificarea lui Isus. Persecutat, umilit, strivit și executat, Meyerhold rămâne un adept al iubiri. Poate că cea mai semnificativă situație în acest context este scena finală când Gardianul șef furios pe fiica lui care a fugit de-acasă cu iubitul ei, îi cere să scrie acesteia o scrisoare de amenințare plină de insulte dar de sub mâna lui Meyerhold iese o scrisoare de iubire pe care gardianul o accepta. Senzația de adevăr este atât de puternică încât ai impresia că Meyerhold-Cehov-Cioran din piesele lui Matei Vișniec sunt mai adevărați decât cei reali pentru că el a adăugat o mare perspicacitate în lectura operei lor.

POETICA ONIRICULUI LA EMINESCU ȘI NERVAL

Nicoleta IFRIM,
Universitatea "Dunărea de Jos", Galați
nicodasca@yahoo.com

Toposul oniric, cu toate extensiunile sale imaginare, este regășibil la Eminescu și Nerval ca actualizare a fenomenului de intertextualitate, a dialogului operelor celor doi creatori; din acest punct de vedere, este observabilă similitudinea de imagini și simboluri onirice în cele două creații romantice, grație spațiului intertextual romantic ce permite identificarea și analiza onirismului ca vocație creatoare. Eminescu și Nerval construiesc o identică viziune literară a conversiunii onirice a realității, în care „viața ca vis” (Sărmanul Dionis) sau „irealitatea lumii” (Aurélia) oferă o nouă certitudine a logicii onirice a realității, în care visele sau viziunile converg spre explicitarea unui sens diferit al coerenței. Pentru Marina Mureșanu Ionescu „elementul oniric este pentru scriitorul romantic un mijloc de a modela, transforma sau jalona logica evoluției unui personaj (exemplele eminesciene sunt edificatoare) printr-o dublă mișcare: a) retrospectivă, evaluativă, interpretativă a unor evenimente trecute ce capătă noi dimensiuni în vis (visele lui Dan-Dionis, ale lui Toma Nour, ale eroului din Aurélia) și b) una prospectivă, prin valoarea premonitoare a unor vise ce anticipă evenimente (Nerval, povestirea Emilie din ciclul Fiicele focului, numeroase vise relatate în Aurélia), textele onirice respective având astfel rolul de prolepsă în economia ansamblului” [Mureșanu Ionescu, p.101]. Dacă la Eminescu onirismul reprezintă o posibilitate de evadare arheică din limitele individuației, omul plonjând analeptic în recuperarea avatarurilor ontologice, la Nerval aceeași valență a memoriei onirice este actualizată prin „transfigurarea propriei vieți într-un mit care să cuprindă întreg destinul semenilor săi; conștiința tot mai limpede a legăturii care există între rezolvarea dramei metafizice și sfârșitul chinurilor personale; nevoia de a învinge amenințarea morții prin cucerirea mistică a luminii finale – iată valoarea, întreită și totuși unică pe care Nerval o dă încercării sale de a-și dirija visul” [Béguin, p.471-472].

Un posibil sens al onirismului la Eminescu și Nerval este acela de modalitate asumată de transgresare a realității, marcând trecerea de la cunoașterea de tip en-static, categorială și rațională, la cea ex-statică, centrată fundamental pe dimensiunile „ieșirii din sine”. În această interpretare visul transpune dinamica regresivității ontice în spațiul interior, care potențează, într-un act complementar, amplificarea ascensională a multiplicității de sine. Incipitul din Aurélia confirmă această valoare: „Visul e o a doua viață. N-am putut pătrunde fără să mă cutremur pe aceste porți de fildeș sau de corn care ne despart de lumea nevăzută. Primele clipe ale somnului sunt imaginea morții; o toropeală nedeslușită ne cuprinde gândirea și e cu neputință să hotărâști clipa exactă, când eul își continuă sub altă formă existența. E o hrubă nedeslușită care se luminează puțin câte puțin și unde se desprind din umbră și din noapte chipurile pale, imobile și grave ale morților care sălășluiesc în limb. Apoi tabloul se încheagă, o lumină nouă se așterne și face să joace arătările acestea stranii: lumea spiritelor se deschide în fața noastră.”

Din alt punct de vedere, Corin Braga identifică trei categorii diacronice dominante ale sensului arhetipului oniric: accețiunea metafizică – „visul are o realitate ontologică și

este o poartă de comunicare cu supra-realitatea”, accepiunea psihologică – visul „ca o manifestare subiectivă a psihicului uman și o ușă spre inconștient” și accepiunea estetică, „visul fiind privit ca o temă literară și artistică, cu o extinsă difuziune în diverse epoci și spații geografice” [Braga, p.79]. În context romantic, această biografie a semnificației visului se îmbogățește cu un sens diferit: onirismul ca mijloc de contemplare a ipostazelor identitare plurimorfe și arheice care organizează, în imaginarul eminescian dar și în cel nervalian, un joc permanent între formele alterității eului devenit natură pivotal-relaționară. De pildă, arheul eminescian potențează modelul prototip al eului romantic, acesta regăsindu-și, în registrul oniric, alteritățile dublului cu care nu se mai află în raport de clivaj, ci de complementaritate. La fel și la Nerval: „Somnul ne ocupă o treime din viață. El e mângâierea necazurilor zilei sau mahnirea plăcerilor ei; niciodată însă nu l-am simțit ca pe o odihnă. După o amorțeală de câteva minute, o nouă viață începe, eliberată de condiționările de timp și spațiu și, desigur, asemenea celei ce ne așteaptă după moarte. Cine știe dacă între aceste două vieți nu există vreo legătură și dacă nu-i stă în putere sufletului să o înnoade de pe acum?” În acest sens, cele două serii dihotomice ale dublului romantic, numite de Corin Braga sub numele de seria „dublilor eterali, spirituali (corespunzând unui control menținut parțial asupra alter-egoului clivat)” care se actualizează prin motivele umbrei, oglinzii și tabloului și seria „dublilor concreți, materiali (corespunzând pierderii controlului asupra alter-egoului proiectat în altcineva)” și ocurentă în motivele gemenilor, al străinului și al iubitei – fragment al androginității, nu se mai află în raport antitetic: vorbim aici de forme iconice ale multiplicității eului care coexistă complementar în aceeași identitate, alter-egourile fiind niște reflexii ale diversității ontologice.

Se impune, în această ordine de idei, reconsiderarea raportului fantastic – oniric în creația eminesciană. Exegeții au subordonat opera eminesciană în proză sferei fantasticului, care reverberează, prin numeroase elemente și în opera poetică sau chiar dramatică. Dintre constantele eminesciene ale onirismului fantastic, care urmează, potrivit criticilor, linia doctrinară a romantismului, în special al celui german, dar și a celui francez, mai ales prin Nerval, selectăm: mutația metafizică în timp prin intermediul toposului metempsihotic, răsturnarea cronologiei în registru fantastic, conversiunea onirică a realității, „viața ca vis” și irealitatea lumii, dedublarea fantastică sub forma motivului androginului, „visul în vis” etc. Elementul comun este sugerat de ambiguitatea generică care apropie fantasticul de oniric, categorii cvasi-similare „datorită substanței lor aparent asemănătoare și contaminării lor posibile: visul poate avea o alură fantastică și un episod fantastic poate părea un vis. Poziția subiectului este și ea similară – se poate vorbi de o anume pasivitate a celui care visează ca și a celui care trăiește un eveniment fantastic, dat fiind că ambii par invadați, cuprinși fără voia lor de o realitate necunoscută, incontrollabilă, în parte inexplicabilă, care îi surprinde și îi sperie; ambii sunt, cel mai adesea, spectatorii propriei lor aventuri pe care n-o pot descifra decât, eventual, după ce ea s-a consumat” [Mureșanu Ionescu, p.99-100]. În perspectiva eminesciană asupra visului, cu reale inflexiuni nervaliene, noțiuni ca „realitate necunoscută”, „pasivitate”, prezente în fragmentul citat, sau „irealitate” a lumii, își pierd esența, fantasticul și oniricul devenind nivele izomorfe de realitate în cadrul cărora eul ajunge prin mecanismul dinamic al metempsihozei. Aici are loc acea contemplare a ipostazelor arheice, ontice sau cosmice, acea „ieșire din sine” ex-statică, dar și o complementară scufundare în nivele din ce în ce mai fragmentare ale realității, unde eul își

recuperează propriile forme ale alterității. Evadarea din norma categorialului și raționalului (adică trecerea în registrul fantastic), precum și anularea limitelor ontice individualizatoare (dimensiunea onirică sau eminesciana alunecare thanatică în somn) pot fi interpretate ca deschidere către alte coordonate ale existenței reale, ca și în notația nervaliană: „Ce trebuie? Să te pregătești pentru viața viitoare ca pentru somn” (*Pe un caiet*).

Indisociabilitatea celor două fenomene, privite ca etape succesive ale regresiei arheice, pare a fi o marcă specifică a imaginarului eminescian care dezvoltă, așa cum a sesizat G.Călinescu, o adevărată teorie a visului:

„Ce vis ciudat avui, dar visuri
Sunt ale somnului făpturi;
A nopții minte le scorește,
Le spun a nopții negre guri.”

(*Vis*)

„Somn,
Tu al nopților domn!
Ne dă prin a gândului ceață
Viață.”

(Mureșanu)

Izomorfismul alunecare în somn – moarte funcționează, în discursul eminescian, ca modalitate de transgresare a limitei individuale către metamorfozele arheice ale ființei („devenirea inversă”), așa cum evidențiază și notația din manuscrisul 2285: „Ah ce dulce-i moartea, ca repaosul după o zi de lucru, dulce ca momentul ațipirii [...]. Moartea – [a] cărei înțelepciune e echilibrul gândirii – este echilibrarea existenței. Ea este înțelepciunea vieții – rezultatul final a toată suma și osteneala noastră – cine gândește des că are să moară – acela-i așa de-nțelept. Dacă însă din moarte poți învăța înțelepciunea, e un semn că însuși înțelepciunea și liniștea trebuie să semene morții. Liniște, somnul etern – e așa de scurtă adormirea [...]. Invers devii în somn, invers devii în moarte.” Sau în Apari să dai lumină:

„Visez, ori e aievea? Tu ești în adevăr?
Tu treci cu mâna albă prin vițele de păr?
Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept...
O, marmură, aibi milă să nu mă mai deștept!”

Pentru Nerval, moartea în registru oniric denotă eliberarea memoriei de rigurile categoriale: „Moartea! Cuvânt care nu-mi aduce, totuși, nimic întunecat în minte” (*Octavie*). În același sens, onirismul eminescian capătă calitatea de spațiu al eliberării din formă existențială („...Somn, a gândului odihnă, / O, acopere-mi ființa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino, somn, ori vino, moarte” – *Cugetările Sărmanului Dionis*), în care simbolică moarte a eului echivalează cu regăsirea alterității arheice prin care eul își consolidează legătura integratoare cu universul: „Pentru mine [moartea] e un înger drag [...]. Un înger...îngerul visurilor mele, care are-o fizionomie cunoscută mie, singura fizionomie care purta pentru mine fericirea lumii în zâmbetul său și melancolia pământului în lacrima ei” (*Geniu pustiu*). Nu altceva spune poetic Eminescu în următorul fragment din Povestea magului călător în stele:

„De-astă viață mândră de vrei să ai o știre
Gândește num-atuncea la visuri și la somn,
Ca mort e corpul rece în noapte, nesimțire,
Pe creațiuni bogate sufletul e domn;
În ocean de stele, prin sori, nemărginire,
El îmblă, risipește gândirile prin somn;
Deși nu sunt aievea aceste lumi solare
El tot le vede, simte, le-aude și le are.”

„Creșterea” avatarurilor onirice, așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Avatarii faraonului Tlă*, urmează o succesiune a formelor materiale ale nucleului ontic arheic, tipar pe care Edgar Papu îl subordonează „organismului vegetal” de esență romantică, ce s-ar caracteriza prin creșterea infinită de tipul A+B+C+D etc. Aceeași dezvoltare nesfârșită a ipostazelor arheice este sugerată și de onirismul nervalian, procedeu prin care eul se actualizează în formă, în cadrul unor variante diferite de realitate. Dincolo de implicațiile schopenhaueriene sau kantiene asupra relativității și subiectivității reprezentării, teza proiecțiilor interioare ale eului care, în diversitatea lor onirică, refac unitatea sintagmatică a arheității originare, capătă o surprinzătoare expresie în *Sărmanul Dionis*: “Dacă lumea este un vis – de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenului, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan”. Esența arheică a proiecțiilor eminesciene de la nivelul visului implică, de asemenea, actualizarea unei consubstanțiale dialectici a închiderii (adormirii) – deschiderii (trezire în “realitatea” visului), cu reale afinități nervaliene: “Visul – o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur – visul își deschide auritele lui gratii și mă lasă să intru în poeticele și etern junele lui grădini” (*Geniu pustiu*). Este o transpunere, în imaginarul oniric eminescian, a “efectului de real”, prin care intrarea în alt nivel de realitate (aici cel a visului) aduce cu sine contemplarea unei fascinante complexități și bogății de forme. Principiul metamorfozelor arheice funcționează și acum, căci, deseori, “trezirea” nu mai înseamnă finalitate sau blocare într-o structură statică, ci adâncire a planului oniric: ea se poate realiza în vis (de exemplu visul lui Baltazar sau avatarurile Dan-Dionis), caz în care visarea dobândește circularitate, echivalând cu accesul deschis către alt nivel, în cadrul căruia o altă formă arheică a eului capătă consistență: “El nu mai era el. I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume. Știa sigur că venise în câmp ca să citească, că citind adormise. Camera obscură, viața cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat – el visase! [...] Ciudat! Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis...pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni!” (*Sărmanul Dionis*).

Unitatea ansamblului ontic se dezvoltă astfel printr-o progresie în paliere, o creștere aditivă, “vegetală” (Edgar Papu) a întregului, procedeu prin care Eminescu pare a se apropia de mecanismul nervalian al recuperării onirice din *Aurélia*. Elementele specifice acestei poetici a visului eminescian sunt, în viziunea noastră, ocurența spațiilor onirice asimilate printr-un act contemplativ, somnul și visul ca topoși de transcendere în diferite existențe arheice, transformismul oniric, interferența regnurilor, dublul și căutarea

identității în formele ontologice ale alterității, spațiile spectrale și, nu în ultimul rând, feminitatea arheică. Aceasta din urmă oferă, uneori, secretul devenirii ontologice, furnizând un posibil fir structurant al ipostazierii personajului, așa cum se întâmplă în cazul lui Isis care îi dezvăluie regelui *Tlă* esența metamorfozelor sale: “– Pulbere? Răspunse un glas din oglindă, cu o rece și cruntă expresie de ironie...pulbere?...te-nșeli...ce ești tu, rege *Tlă*? Un nume ești...o umbră! Ce numești tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna...tu nu ești decât o formă *prin care pulberea trece*...Ceea ce-nainte de doi ani se numea regele *Tlă* este atom cu atom altceva decât ceea ce azi se numește tot cu același nume”. Nu întâmplător spațiul spectral joacă aici un rol fundamental (zeița apare și îi vorbește lui *Tlă* din oglindă), ca de altfel în majoritatea prozelor “fantastice” eminesciene sau nervaliene; el potențează tocmai jocul esențial al avatarurilor arheice în cadrul dinamicii dintre identitate și alteritate: marchizul de Bilbao se luptă cu propriul chip ieșit din oglindă, care, în cele din urmă, îi va lua locul, devenind o “altă realitate” a personajului, Angelo își “sărută chipul lui propriu din oglindă” pentru a se regăsi, “Cezara se uită-n oglindă ca să-și compue fața” și exemplele pot continua.

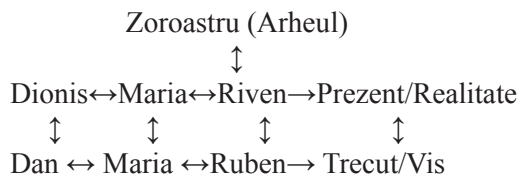
Aceeași funcție onirică – spectrală, de reflectare a ipostazelor arheice, o are portretul. Însă, mai facem aici câteva observații necesare. În esență, portretul eminescian pune în relație o formă ontologică prezentă cu o alta absentă, ambele fiind conectate prin același nucleu de arheitate: “Va să zică asupra acestui chip își concentrase el amorul lui, atâta formă avea pustiita, sărmana lui viață – un portret!...Da, era tatăl său, când fusese la vârsta lui de acum” (Sărmanul Dionis). Domină, în schimb, impresia de vitalitate, portretul însuflețindu-se (deci capătă consistența vitală a formei) sub privirile contemplative ale privitorului (umbra tatălui lui Dionis “părea că-i surăde din cadrul ei de lemn”, portretul Sofiei, “mare ca-n viață” pare viu, în “toată frumusețea ei cea originală”). Exemplul emblematic, din acest punct de vedere, este scena dialogului cu icoana Sfântului Nicolae din Istorie miniaturală: “El era demult amic cu dânsul...și îndat, când rămânea singur-singurel în casă, se pornea la vorbă cu moșneagul și-i povestea tot, tot ce-i trecea prin cap și bătrânul pare că zâmbea a râde [...]. Altfel, cumcă icoana era vie, de asta nu se-ndoaia de fel [...]. Va să zică icoanele trăiesc?... Se-nțelege. Oare pictorul nu și-a pus în ea o bucată din suflet și când icoana s-a uitat la el nu se uita el însuși la el însuși?” Vorbim, în acest context, de o multiplicare a eului în avatarurile sale spectrale (aici portretele) care sunt animate de același elan primordial arheic. Aflat în căutarea identității ființei, eul eminescian intră, prin dimensiunea onirică, într-un joc al alterităților, manifestate în formele oglinzilor, măștilor, portretelor, toate reprezentând, în esență, imagini multiplicare, dar autonome și pline de viață, ale propriului chip. Recunoașterea asemănării face parte din aceeași strategie a reflectării: “Un om pe care-l cunoșteam fără a-l cunoaște, una din acele figuri ce ți se pare că ai mai văzut-o vrodată-n viață, fără s-o fi văzut niciodată [...]. În fine, acolo-l vedeai pe român, cu fața arsă, dar adâncă, cu ochii caprii și vioi, cu pletele lungi, crețe, negre strălucit, care-ncadrau frunți largi și netede, mustața neagră, nasul de vultur, bărbia cam ieșită, ca a războinicilor străbuni [...]. Iată tipul ce-l vedeai repetându-se, în felurite variante, în toți acești copii ai munților” (*Geniu pustiu*).

În altă ordine de idei organizarea ipostazelor arheice, la nivelul imaginarului eminescian, determină și o structurare specifică a discursului textual oniric, care se organizează tensional pe coordonatele complementare ale dezordinii fragmentare – ordinii integratoare.

Așa cum s-a observat de către critici, “pe de o parte, fragmentarismul inerent și implicit [...] poate să reverbereze, cu o intensitate aproape de nestăvilit, la toate nivelurile, până la microorganizări de pagină, frază, construcții lexicale, punctuație. Avem de a face, în acest caz, cu un discurs fărâmițat, lacunar, eliptic, în care vidul (semnificatului și al semnificantului) are tendința de a eroda limbajul până la pulverizare. O forță unificatoare liantă, poate, pe de altă parte, să anihileze asperitățile, să amalgameze totul într-o pastă verbală armonioasă, ondulatorie, protectoare. Este ca și cum maleficul și beneficul și-ar căuta, fiecare, cea mai adecvată formă de manifestare, constituindu-se, pe de o parte, într-un discurs al pierderii, al absenței, pe de altă parte, într-unul al recuperării, al plenitudinii și al consonanței armonice dintre eu și lume” [Mureșanu Ionescu, p.161].

Propunem, în continuare, explicitarea „filosofiei” acestui model oniric în proza *Sărmanul Dionis*, relevantă, credem noi, pentru asumarea unei posibile viziuni în construcția plurimorfă a eului eminescian ca natură pivotal – relaționară. Dialectica holism – fragmentarism este manifestă, în textul narativ menționat, prin diviziunea fragmentară a unității ontice arheice în ipostazele izomorfe ale avatarurilor personajelor; dar trecerea succesivă prin corpuri sugerează, pe de altă parte, „căderile” în formă existențială ale Arheului supra-individual, care își recuperează identitățile ocurente la diferite nivele temporale de ființare, marcând un permanent joc, deseori în registru oniric, între trecut și prezent.

G. Călinescu remarca, în *Sărmanul Dionis*, „o idee specială a eului, un individ metafizic ce stăruie etern prin multiplicitatea formelor prin care trece. Nu este așadar vorba de puterea pe care ar avea-o individul concret Dionis de a răsturna lumea, ci de virtutea individului metafizic Zoroastru – Dan – Dionis – ∞ de a forma lumea după planul divin la care participă și după o armonie prestabilită cu toți indivizii metafizici ce alcătuiesc Totul spiritual. Călătoria lui Dionis este numai un vis, o reminiscență a momentelor concrete prin care a trecut eul absolut al eroului”[Călinescu, p.183]. Dincolo de argumentarea filonului schopenhauerian al viziunii eminesciene, reținem ideea călinesciană a avatarurilor arheice ca „multiplicitate a formelor” care prezintă afinități cu imaginarul nervalian. Dacă am organiza succesiunea ipostazelor arheice ale personajelor într-o schemă, am obține următorul model:



Vorbim, în acest context, de „relativizare a realității ontologice” prin intermediul fragmentării arheice, care acționează simultan pe axele prezent – trecut și realitate – vis, acestea fiind, pentru viziunea noastră, nivele diferite de ființare la care se ipostaziază nucleul originar arheic, aflat în căutarea formelor sale. Se intră astfel într-un nesfârșit joc de oglinzi care multiplică imaginea ontologică, pe măsură ce aceasta se proiectează regresiv pe axa prezent – trecut – prezent – ∞, reprezentând, în același timp, și o matrice generatoare a textului: „Fusese vis visul lui cel atât de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?”; „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări, Dan ori Dionis?”

[...] Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea”. Diviziunea arheică antrenează, la fiecare nivel, ipostaze complementare ale fiecărei forme arheice actualizate, într-o circularitate infinită: dedublarea personalității, ambiguitatea asumării propriei identități, dublarea visului etc. Și la nivel temporal funcționează aceeași ambiguitate, generată de „intersectarea” nivelelor cronologice: textul eminescian poate fi citit în dublu sens „ca o călătorie a lui Dionis în trecut sau ca o călătorie a lui Dan în viitor”, distribuția prezent / trecut din perspectiva lui Dionis, transformându-se în cea a lui Dan – trecutul devine prezent, iar prezentul este viitor. În acest fel, stratificarea temporală o dublează pe cea ontologică, a avatarurilor eurilor, punctele de joncțiune fiind reprezentate de două simboluri ale continuității, ceasornicul și cartea lui Zoroastru, care reiterează, cu fiecare proiectare a personajului în alt nivel existențial, memoria unității arheice.

În *Sărmanul Dionis* ceasornicul marchează simbolic o temporalitate construită din continuitate, reiterare, asemănare și identitate („Un orologiu care în loc de-a-îmbla nainte / S-ar târâi-ndărăt” – Andrei Mureșanu), sugerând alternanța complementară a trecutului și prezentului, trecerea personajului de la un plan la altul, realizându-se prin adormire („ieșire din formă” actualizată) – trezire („intrare în formă” manifestă). Tendința de fuziune a planurilor demonstrează o idee care are forță de organizare textuală și anume că diviziunea logică trecut – prezent – viitor nu poate fi decât arbitrară, timpul fiind de fapt un continuum, în care poziția verigilor este relativă. Pe de altă parte, simbolul cărții arheice oferă un sens al dezvoltării „formelor” personajelor (așa cum am ilustrat în schema de mai sus), funcționând ca spațiu spectral de ramificare: „Privi din nou la painjinișul de linii roșii – și liniile începură a se mișca. El (Dionis – n.n.) puse degetul în centrul lor – o voluptate sufletească îl cuprinsese [...]. El nu se mai îndoia...de o mână nevăzută el era tras în trecut [...]. Și liniile semnelui astrologic se mișcau cumplit ca șerpi de jărat. Tot mai mare și mai mare devenea painjinul. - Unde să stăm? auzi el un glas din centrul de jărat al cărții.” În mod similar, prin intermediul cărții arheice, Dan intră în jocul metamorfozei reciproce cu imaginea proprie a umbrei: „Apropiindu-ți prin vrajă ființa mea și dându-mi mie pe a ta, eu voi deveni om de rând, uitând cu desăvârșire trecutul meu; iar tu vei deveni ca mine, etern, atotștiutor și, cu ajutorul cărții, atotputernic. Tu mă lași pe mine în împrejurările tale, cu umbra întrupată a iubitei tale, cu amicii tăi; mă condamni să-mi uit viziunea mea ființă; iar tu întreprinzi o călătorie cu iubita ta cu tot, în orice spațiu al lumii și-ar plăcea...”

Bibliografie

- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, București: Ed.Univers, 1970
Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca: Ed.Dacia, 1999
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, București: Ed.Minerva, 1970
Mureșanu Ionescu, Marina, *Eminescu și intertextul romantic*, Iași: Ed. Junimea, 1990

ASPECTE ALE DISCURSULUI ARTISTIC ÎN OPERELE „CONUL LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA” DE ION LUCA CARAGIALE ȘI „CÂNTĂREAȚA CHEALĂ” DE EUGEN IONESCU

Liliana MACOVEȚCHI,
Academia de Științe a Moldovei, Chișinău
ilfasm@yahoo.it

Titlul articolului vizează problema procesului de comunicare între personajele textului dramatic și rolul limbajului în acest proces. Specificul limbajului dramatic vine din însăși natura sa dramatică. Lipsa înțelegerii reciproce a personajelor face posibilă începutul unei activități confuze, de altfel, ca și în viața cotidiană [1, p.21]

Literatura poate răspunde celor mai ascunse dileme ale existenței, iar această existență o conștientizăm fiindcă o materializăm prin limbaj, care devine, prin natura sa, dinamic, deschis, liber și creator. Putem vorbi de multiple funcții ale limbajului dramatic: funcția intuitivă, funcția semantică, funcția tectonică, funcția dinamică, funcția artistică.

Structura limbajului dramatic este compusă după o schemă în care acțiunea finală e descompusă și recompusă în dorința găsirii și analizării articulațiilor ei celor mai intime. Radu Stanca vine cu o completare în acest sens: „pentru limbajul dramatic esența o constituie dialogul, deci o discuție între personaje, o adresare a unuia către celălalt” [2, p. 239-240].

Filonul prețios al limbajului dramatic subzistă în operele marilor dramaturgi: *Conul Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale și *Cântăreața Cheală* de Eugen Ionescu. O comparație între aceste texte dramatice este aproape imposibil de realizat fără a pune accentul pe modalitățile deosebite de folosire a convențiilor specifice genului dramatic.

Una dintre trăsăturile fundamentale ale dramaturgiei este redactarea unui text în vederea punerii lui în scenă, în fața unui public. Modalitățile de punere în scenă diferă de la un text la altul. Astfel, comedia lui Caragiale este una simplă, banală am putea spune, în care mesajul este transmis prin atitudinile personajelor, prin limbajul acestora și prin situațiile hilare în care sunt puse aceste personaje; indicațiile scenice nu au un rol semnificativ în comparație cu importanța schimbului de replici între personaje. Simplitatea prin care se caracterizează opera lui Caragiale apropie personajele comediilor de personajele farsei moderne, fapt extrem de controversat la vremea respectivă.

Teatrul absurdului, ilustrat prin piesa *Scaunele* a lui Eugen Ionescu, apare ca o revoluție în domeniul dramaturgiei universale. Acest tip de creație dramatică își creează o structură proprie în ceea ce privește importanța elementelor scenice. Aici, dialogurile între personaje nu mai sunt în prim-planul atenției, ci ele lasă loc elementelor nonverbale, paraverbale și vizuale.

În aceste texte literare comunicarea, ca mod fundamental de utilizare a limbii, se întâlnește în planul personajelor; analiza fragmentelor selectate va avea rolul de a evidenția trăsăturile generale ale acestora în plan ficțional. Operele se impun prin vigoarea construcțiilor unor personaje simbolice, prin nuanțarea situațiilor ce configurează situații comico-tragice. Mai mult decât atât. Un anume laconism al dialogului, stăruința aproape agresivă în repetarea unor replici și atitudini, dar mai ales cinismul finalului apropie întrucâtva nuanța absurdă de tonalitatea pieselor acestor doi autori.

Pentru început trebuie să notăm că majoritatea dialogurilor se desfășoară cu doar doi participanți (vom enumera imediat excepțiile); interlocutorii sunt, de obicei, singuri: *Leonida și Efimița* (I.L.Caragiale); *Domnul Smith și Doamna Smith, Domnul Martin și Doamna Martin*; (E. Ionescu). Există unele situații în care sunt desemnate ca participante la conversație mai mult de două personaje: apariția *Saftei* în **Conul Leonida...** (cu tendința de a dezlega misterul); aceeași situație și în opera **Cântăreța Cheală**: *jupâneasa Mary, Pompierul* sunt personaje, puțin importante la prima vedere, dar în final ne dăm seama de situația absurdă în care apar acestea.

În al doilea rând, menționăm că dialogurile sunt reprezentate în forme variate și devin un model de generare textuală, alunecând spre structura de profunzime a operelor. Discursul dramatic (de dimensiuni reduse, atât sub raportul numărului de replici, cât și al numărului de propoziții / fraze) se realizează prin: întrebare – răspuns, iar această formulă se diversifică pe două poziții: **întrebare – acceptare**, întrebare – replică (**dezacord**), apropiindu-se, astfel, de dialogul din limba uzuală.

Cel mai simplu de determinat este perechea întrebare – răspuns și o putem găsi ilustrată în următoarele secvențe:

„*Leonida: vezi bine! ... Acu ia spune, cam câți oameni te bate gândul că să aibă Galibardi?*

Efimița: Sumedenie!

Leonida: O mie, domnule, numa' o mie.” (Caragiale, **Conul Leonida...**).

Din această discuție observăm că vorbele Efimiței nu sunt seci, ele conferă credibilitate faptelor soțului, acceptându-i calitatea de stăpânitor ale tuturor tainelor, de a fi un inițiat al lor.

La Eugen Ionescu, dialogul dintre Domnul Martin și Doamna Martin reflectă demonstrativ tiparul: întrebare – răspuns, sugerând o comunicare absurdă, chiar „încâlcită”, încât până la urmă nu înțelegi sunt cei doi soț și soție sau nu.

Propunem spre exemplificare un mic fragment:

„Domnul Martin: Ce bizar, ce ciudat, ce straniu! Atunci, doamnă, locuim în aceeași încăpere și dormim în același pat, scumpă doamnă... Poate că acolo ne-am întâlnit!

Doamna Martin: Ce ciudat și ce coincidentă! E foarte posibil să ne fi întâlnit acolo, și poate chiar astă-noapte. Dar nu-mi aduc aminte, dragă domnule!... (E. Ionescu „Cântăreța Cheală”)

E de observat, de asemenea, că orice răspuns reflectă modul în care a fost înțeleasă întrebarea. Un răspuns neacceptat de cel care a solicitat anumite informații poate constitui indiciul unei formulări deficitare. Personajele sunt angajate într-un dialog pasionant, o luptă plină de peripecii, fiecare evadând într-o fantezie proprie.

Iată o secvență reprezentativă în acest sens:

„Efimița: Dacă n-o mai plăti nimenea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?

Leonida: (în luptă cu somnul): Treaba statului, domnule, el ce grije are? pentru ce-l avem pe el? E datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme... (Caragiale)

Pentru accentuarea nuanțelor stilistice trebuie să ținem seama de împrejurările în care se desfășoară comunicarea, precum și de momentul psihologic:

„Efimița (șoptind): Sunt la ușă.

Leonida: Dar dacă or fi intrat în curte?

(Bătăile în ușa se îndesesc cu nerăbdare; zgomotul se depărtează mereu.)” (Caragiale)

Dialogul de mai sus, alert, derulat laconic, declanșează o nouă glosare, sub forma unor întrebări de verificare. Scriitorul realizează o gradare a tensiunii, fiind menită să accentueze comicul, subliniind mai puternic trăsăturile personajelor.

În orice conversație apar, așa numitele, „tăceri”, semnalând dificultăți în înțelegerea mesajului sau acord dezacord față de opiniile interlocutorului:

„Doamna Smith: ”Iată că s-a făcut nouă. Am mâncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut salată englezească. Am mâncat bine astă-seară. Asta pentru că locuim în împrejurimile Londrei și fiindcă ne *numim Smith*.

Domnul Smith: (continuându-și lectura, plescăie din limbă)... (E. Ionescu „Cântăreța Cheală”)

Prezența acelor momente când nu știi ce să mai spui și când nici un subiect nu pare eficient de inteligent pentru a fi discutat e bine reprezentată în acest dialog. Nota de absurd e subliniată de indiferența Domnului Smith față de cele zise de către soția sa. Punctele de suspensie evidențiază criza comunicării, tensiunea cauzată de limbajul automat, lipsit de sens.

Gradul intensității stărilor emoționale ale personajelor este indicat de enunțurile exclamative și interogative. Acestea pot sugera: starea de alarmă, disperare, groază, o stare contemplativă, de vis.

În concluzie vom sublinia că limbajul în textul dramatic se desfășoară multiplu, cu inițiative spontane ca și cu altele premeditate pe o largă gamă de registre a unor termeni de factură comică și rezonanță estetică; fraze liniștite, într-o topică așezată și cuminte a comunicării, în coeziune cu altele neastâmpărate, provocatoare, adunându-se în jocuri ori capricii de grotesc și absurd. În aceste împrejurări, complexitatea limbajului, incită la reflecție, la contemplație și, desigur, recitare – atât de necesară – a operelor literare.

Note

1. Denis Mcquail, *Comunicarea*, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 21;
2. Apud: P. Poantă, *Cercul literar de la Sibiu*, Editura Clusium, București, 1997, p. 239-240.

RECOMANDĂRI PENTRU STUDIAREA RECEPTĂRII LITERATURII FRANCEZE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

Sergiu PAVLICENCU,
Universitatea de Stat din Moldova
sergiupavlicenco@yahoo.com

Este un lucru cunoscut că literatura comparată a acumulat pe parcursul dezvoltării sale o bogată experiență. Un adevărat patrimoniu cultural internațional poate fi considerată imensa bibliografie a acestui domeniu de cercetare. Au apărut câteva lucrări de referință la acest capitol, cum sînt cele ale lui L.P. Betz (*La littérature comparée. Essai bibliographique*, 1900), A.Jélének (*Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte*, 1903), F.Baldensperger și W.P.Friedrich (*Bibliography of Comparative Literature*, 1950) sau H.Dyserinck, *Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik*, 1985), precum și bibliografiile publicate de reviste de specialitate ca *Yearbook of General and Comparative Literature* și *Revue de littérature comparée*. În spațiul nostru cultural ar trebui să amintim fundamentala *Bibliografie a relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)*, în trei volume, apărute în 1982, și un prim volum apărut în 1997, cuprinzînd perioada interbelică (1918-1944). Informația cuprinsă în ele este, însă, departe de a fi completă. Pe de altă parte, teoria și practica literaturii comparate nu reușește să fixeze și să conștientizeze toate aspectele și particularitățile comunicării reciproce dintre literaturi. O demonstrează atît Congresele Asociației Internaționale de Literatură Comparată (A.I.L.C.), cît și simpozioanele și conferințele numeroaselor societăți și asociații naționale de literatură generală și comparată, existente în diferite țări, inclusiv Asociația de literatură generală și comparată din România, din care fac parte și cîțiva comparatiști și universalști de la noi, deoarece Republica Moldova nu are o asemenea asociație și nu se știe dacă o va avea în viitorul apropiat.

Vasta activitate a comparatiștilor se materializează în editarea actelor și a comunicărilor din cadrul acestor întruniri, a unor reviste de specialitate cu prestigiu și a unui număr impunător de lucrări în numeroase limbi (volume colective, monografii, studii, articole, recenzii etc.). Pentru noi, accesul la acest corpus de lucrări e foarte anevoios, plin de obstacole de tot felul, mai ales în situația de astăzi. O condiție indispensabilă pentru a accede la această imensă bibliografie e și cunoașterea limbilor de circulație.

Avînd în vedere cele spuse, nu se mai poate pretinde criteriul exhaustivității abordării oricărei probleme, chiar și înguste. Cu atît mai puțin pretinde la un asemenea statut încercarea noastră de a oferi aici o posibilă cale de studiere a receptării literaturii franceze în Republica Moldova. Modesta noastră inițiere în acest domeniu și familiarizarea cu o parte (recunoaștem, destul de mică) din bibliografia problemei, ne-a justificat îndrăzneala de a contura, în linii mari, o clasificare sau o schemă tipologică a studiilor despre receptare, așa cum o înțelegem în etapa actuală, în baza literaturii spaniole. Desigur, nu se exclud pe viitor diferite corectări, completări, nuanțări ale acestei probleme. De fapt, nici nu am prea întîlnit o tipologie de acest fel, dar unele încercări de clasificare, de ordonare a studiilor despre receptare s-au făcut. Cea mai recentă, pe care o cunoaștem, este a lui Yves Chevrel (1), bazată, îndeosebi, pe tradiția și pe experiența comparatismului francez, deși lucrări în spiritul școlii franceze s-au realizat și în alte țări.

Pornind de la principiul studierii binare a raporturilor literare internaționale, marcat prin relația dintre X și Y, unde ambele necunoscute pot fi opere, autori, literaturi, țări etc., aflate în diferite tipuri de raporturi între ele, Y. Chevrel distinge următoarele categorii sau tipuri de studii, deși nu întotdeauna le concretizează prin exemple convingătoare:

a) o categorie “neutră” (X și Y), în care se constată prezența lui X în Y, cunoașterea lui X de către Y, accesul lui X la Y sau în formă inversată (Y în X). Vom încerca să exemplificăm nu numai prin lucrări din comparatismul mondial, dar, în măsura posibilităților, și cu studii din spațiul comparatismului românesc, care s-a dezvoltat, după cum se știe, mai mult în spiritul școlii franceze. În această relație, dintre X și Y, pot apărea un autor sau mai mulți autori, o operă sau câteva, un spațiu cultural (o țară, o literatură) sau câteva, precum și curente, genuri, stiluri etc. Exemplele sunt numeroase. Vom aminti câteva lucrări de rezonanță internațională: Goethe în Franța (1904), de F. Baldensperger; *Ossian în Franța* (1931), de P. van Tieghem; *Romantismul în lumea latină* (1927), de A. Farinelli; *Emilia Pardo Bazan și literatura rusă în Spania* (1982), de V. Bagno; *Cultura rusă și lumea romanică* (1985), de M. Alexeev ș.a. Din spațiul românesc am putea include astfel de studii ca: *Dante și latinitatea* (1921), de O. Densușianu; *Eminescu și cultura franceză* (1976) de I. Rașcu; *Eminescu și literatura engleză* (1982), de Șt. Avădanei; *Eminescu și romantismul german* (1986), de Z. Dumitrescu-Bușulenga; *Literatura română și Orientul* (1975), de M. Anghelescu; *Ion Creangă și basmul est-slav* (1967), de C. Popovici; *Gorki în Moldova* (1971) și *L.N. Tolstoi în Basarabia* (1978), de S. Pânzaru ș.a. Din păcate, referitor la acest tip de studii receptarea literaturii franceze în Moldova nu dispune decât de unele referințe răzlețe.

b) o altă categorie a relațiilor dintre X și Y ar fi cea ilustrând acțiunea lui X asupra lui Y (influența, impactul, succesul, reputația, difuziunea, ecoul lui X (autor, operă, literatură etc.) în Y (operă, literatură, țară, spațiu cultural etc.) sau invers: acțiunea lui Y asupra lui X. Acest tip de cercetări se axează, de obicei, pe studierea influenței, însă, din perspectiva lui Y, pot fi considerate și ca studii despre receptare. Printre exemple am putea numi următoarele lucrări: *Destinul scrierilor lui Jean-Jacques Rousseau în țările de limbă germană din 1782 până în 1813* (1980), de Jacques Mounier; *Simbolismul francez în literatura germană de la cumpăna secolelor: 1869-1914* (1971), de M. Gsteiger, dar și multe dintre lucrările amintite în prima categorie “neutră”, ceea ce arată unele deficiențe ale tipologiei propuse de Y. Chevrel, deoarece prezența operei unui scriitor într-o altă țară poate fi neutră în raport cu literatura receptoare doar foarte rar, de cele mai multe ori, însă, poate să antreneze anumite efecte. Nici la această categorie la noi nu s-au întreprins studii serioase;

c) o a treia categorie de studii sunt cele dedicate formelor sau modalităților de reproducere a lui X în Y, adică imaginea, reflectarea, chipul lui X (autor, operă, literatură) în oglinda, în viziunea lui Y (autor, operă, literatură, spațiu cultural). Printre studiile de acest fel se înscriu: *Imaginea Rusiei în viața intelectuală franceză: 1839-1856* (1967), de M. Cadot; *Scriitorii francezi și mirajul german* (1947), de J.-M. Carré; *Imaginea Marii Britanii în romanul francez: 1914-1949* (1954), de M.-F. Guyard; *Spania în fața conștiinței franceze în secolul al XVIII-lea* (1978), de D.-H. Pageaux; *Francezi și africani: negrii în viziunea albilor: 1530-1880* (1981), de B. Cohen; *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german: 1775-1918* (1995), de K. Heitman ș.a. Asemenea încercări de studii imagologice lipsesc la noi cu desăvârșire.

d) o ultimă categorie este axată pe atitudinea lui Y față de X, deci, opinia, lectura,

aprecierea, în fine, receptarea lui X de către Y. Din această categorie ar putea face parte unele lucrări din categoriile precedente, dar și asemenea studii ca: *Shakespeare în cultura română modernă* (1971), de D. Grigorescu, *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc* (1999) de S. Pavlicencu ș.a.

Urmată de caracterizarea unor cazuri particulare, tot de natură tipologică, precum ar fi: un individ - o operă, o arie culturală - o operă, mai multe arii culturale - o operă, un receptor - mai multe opere etc., clasificarea lui Y.Chevrel pune în lumină un șir de aspecte tipologice ale studiilor despre receptare, deși poartă amprenta comparatismului factologic francez, criteriul de tipologizare, dacă am putea să vorbim despre așa ceva, fiind unul de natură mai mult extraliterară (țara, autorul, aria, opera), și nu unul de natură pur literară, estetică. Unele categorii interferează, se confundă, deși, trebuie să recunoaștem, în aceste lucrări, un loc important este rezervat nu numai influenței, dar și receptării. Depinde, după cum am mai menționat, din perspectiva cui privim lucrurile, din cea a lui X (emițătorul) sau din cea a lui Y (receptorul).

Estetica receptării a determinat, atât prin teoria, cât și prin practica sa, alte abordări ale receptării în literatura comparată, oferind noi criterii de clasificare a studiilor referitoare la receptare. Astfel, pornind de la tipurile de receptare, stabilite de H. Link (2), am putea extinde diferențierea și asupra studiilor dedicate receptării, evidențiind o categorie de cercetări dedicate receptării pasive, alta înglobând cercetările despre receptarea reproductivă și o a treia privind receptarea creatoare. Cercetările din prima categorie ar fi cele ce studiază receptarea la nivelul cititorului sau al spectatorului, care, în cazul nostru, ar corespunde traducerilor dintr-o literatură în alta. Studiile despre receptarea reproductivă se referă la interpretarea critică a unei literaturi într-un alt spațiu cultural, incluzând lucrările criticilor și ale cercetătorilor literari despre literatura receptată în spațiul respectiv. Iar a treia categorie ar cuprinde studiile privind receptarea la nivelul creației originale, adică cercetarea operelor dintr-o literatură (receptoare), inspirate de literatura emițătoare. O asemenea tipologie a studiilor despre receptare ni se pare mai adecvată, ea venind în atingere cu concepția lui D. Alonso (3) despre cunoașterea operei poetice și cu cea sugerată laconic de cunoscutul hispanist român Paul Alexandru Georgescu (4), de la care am pornit, și noi, în cercetarea noastră referitoare la receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc.

Prin urmare, o posibilă tipologie a studiilor despre receptare s-ar putea reduce la trei tipuri principale:

- 1) cele ce studiază receptarea la nivelul traducerilor, fapt care ar corespunde instanței cititorului comun, ca receptor;
- 2) cele ce înglobează receptarea la nivelul interpretării critice și care includ lucrările criticilor și ale cercetătorilor din literatura receptoare despre literatura emițătoare;
- 3) cele ce studiază receptarea la nivelul creației originale, când receptorul este, la rândul său, producător de alte opere, inspirate din literatura emițătoare sau pe teme preluate, sugerate, asimilate din aceasta.

Privită din perspectiva esteticii receptării, tipologia propusă dezvoltă procesul receptării în ascensiune, punând în evidență nu numai faptul în sine al receptării, dar și efectele acesteia într-o oarecare literatură. Am abordat în lucrarea *Tentația Spaniei* (1999) aceste categorii de studii despre receptarea literaturii spaniole în spațiul românesc, ilustrând și

cele trei niveluri la care se produce receptarea. Astfel, dintre lucrările dedicate traducerilor din literatura spaniolă le-am putea aminti pe următoarele: *Un roman spaniol în Moldova secolului al XVIII-lea*, de D. Simonescu; *Încercări de traducere ale lui "Don Quijote" în românește*, de Al. Popescu-Telega. Printre lucrările referitoare la interpretările critice ale literaturii spaniole figurează câteva de referință: *Impresii asupra literaturii spaniole*, de G. Călinescu; *Teatrul spaniol clasic și Valori hispanice în perspectivă românească*, de P.A. Georgescu. Dintre alte lucrări ale hispaniștilor români le-am reaminti pe cele ale lui Al. Popescu-Telega, Al. Ciorănescu, S. Mărculescu, D. Diaconu ș.a., inclusiv unele dintre lucrările noastre. Dintre studiile dedicate operelor scriitorilor români pe teme spaniole le putem evidenția pe cele ale lui Al. Popescu-Telega, M. Freiberg, precum și unele studii din volumul nostru *Ca două gemene surori* (1990).

Modelul de cercetare a receptării unei literaturi naționale în alt spațiu cultural, elaborat și aplicat unui caz concret – receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc – poate fi utilizat și verificat și la studierea receptării oricăror altor opere sau literaturi în diferite arii culturale, și lingvistice. Situațiile concrete analizate ar putea concretiza, completa și nuanța modelul propus. El poate fi aplicat cu succes și în cazul receptării literaturii franceze în Republica Moldova și chiar a început să se aplice de către un grup de doctoranzi care în prezent lucrează în această direcție.

În același timp, o parcurgere atentă a studiilor noastre despre receptarea literaturii spaniole oferă o anumită informație și despre receptarea la noi a literaturii franceze, deoarece adesea receptarea literaturii spaniole s-a produs prin intermediar francez. Ca să nu mai vorbim despre impresionanta bibliografie a studiilor despre receptarea literaturii franceze în România. Această experiență poate servi ca punct de plecare și pentru cercetarea receptării literaturii franceze în Republica Moldova. Atât teoria receptării literare cât și metodologia unor asemenea cercetări permite nu numai punerea problemei receptării literaturii franceze în țara noastră, dar și posibilitatea reală a realizării acestor studii. Unele încercări în această direcție, după cum am menționat mai sus, întreprind câțiva doctoranzi cu care am prilejul să lucrez în prezent. Problema poate fi abordată la nivelul traducerilor din literatura franceză, la cel al interpretărilor critice oferite de criticii și istoricii noștri literari, care s-au ocupat și de literatura franceză, și la cel al receptării creatoare de către scriitorii noștri a unor teme, motive, personaje, tehnici literare de proveniență franceză. Un alt aspect al receptării valorilor franceze la noi ar putea fi cel al interferenței, al interacțiunii literaturii cu alte arte (artele plastice, muzica, teatrul, cinematografia etc.).

Referințe bibliografice

1. Chevrel Y. *Les études de réception*. – In: *Précis de littérature comparée*, Paris, 1989, p.179-185.
2. Link H. *Rezeptionforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, 1976, p.86-98.
3. Alonso D. *Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice*, București, 1977, p.330-342.
4. Georgescu P.A. *Valori hispanice în perspectivă românească*, București, 1986, p.18.

EXPERIENȚELE MITOCREATIVE POSTMODERNISTE ÎN POLIFONIA TEATRALĂ FRANCO-ROMÂNĂ

Angelina ROSCA,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău
angela_rosca@yahoo.com

Una dintre cele mai importante consecințe ale naturii ludice a artei postmoderniste este pasiunea pentru mit. Adevărul este că și modernismul simțea o anumită atracție față de sensul universal al acestuia, forța lui nelimitată de sugestie și caracterul energizant, imperativ. Să ne amintim de articolul *Teatrul francez în căutarea mitului*, scris de Antonin Artaud încă în 1936. De altfel, întreaga lui metodă arborează un gen de mitologie teatrală. Nici năzuințele personale, susține Artaud, nici dragostea personală nu au preț dacă nu se contopesc în lirismul înspăimântător al miturilor care au câștigat aprecierea maselor umane. ”Dacă noi râvnim să creăm un mit despre teatru, consemnează el în *Teatrul cruzimii*, este anume pentru ca să umplem acest mit cu toate atrocitățile secolului care ne-au făcut să credem în înfrângerea noastră în viață”. De aici rezultă că acest generator de idei, care se poate valorifica pe linia anticipărilor postmoderniste, se pronunță, totuși, ca un modernist, pentru nevoia de a mitologiza cu ajutorul artei situații istorice și sociale concrete. Pentru arta postmodernistă, însă, după cum observă Serghei Isaev, mitul prezintă interes ca posibilitate a existenței trans-istorice.

După luptele acerbe ale modernștilor cu tradiția și tradiționaliștii, postmodernismul a anunțat posibilitatea coexistenței și interacțiunii a oricăror tradiții. Iată de ce teatrul postmodernist nu a neglijat experiența predecesorilor, inclusiv cea a lui Alfred Jarry, care în 1896, la premiera piesei sale *Ubu Roi*, lasă Ginul avangardei mondiale să iasă din pereții Teatrului *L'Oeuvre*. Artă ce operează cu elemente de sugestie și simbol îi accelerează scriitorului francez fuga febrilă de modelele perimate, acesta ajungând primul să pună piciorul pe panta “demonilor absurdului” [Rachilde, p. 89].

Alfred Jarry a încercat să definească mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan. Ele vizează mai întâi de toate universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. Autorul vehiculează ideea decorului *heraldic*, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajele să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul pentru decor minim cu o maximă putere de sugestie Jarry îl preia din izvorul teatrului elisabethan.

Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, refuzându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. El recomandă adoptarea unei *voci* speciale pentru Ubu. Lugné-Poe îi propune protagonistului Gémier să-l ia de model chiar pe autor, cu felul lui de a vorbi pe două note, articulând cu exagerare aidoma unei mașini “de măcinat omenirea!...”.

Scriitorul este de părerea ca actorii să joace “închiși într-o mască”, pentru a transmite “sufletul marilor marionete”. Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendă personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutească să fie impersonali.

Se pare că și autorului i-a reușit această performanță: “Alfred Jarry a dispărut aproape sub masca oribilă a fantezei lui, parcă devorat cu totul de acest căpcăun” [*ibidem*, p. 89].

De altfel, Silviu Purcărete a respectat în bună măsură îndrumările lui Alfred Jarry în celebrul său spectacol *Ubu Rex cu scene din “Macbeth”*, piesa shakespeariană, cu cele trei vrăjitoare, puse în relație cu personajele ubuiste, constituind aici și o provocare intertextualistă.

Măști, destinate să comunice aspecte eterne ale ființei umane, apar în moduri diferite și la alți creatori. Astfel, teatrul bazat pe “legea măștii” facilitează, în intenția lui Ivan Goll, plonjarea omului în acel univers unde “totul se scaldă în culori suprareale”. Masca, privită ca mijloc de manifestare a “hipersensibilității”, se poate configura doar în Supradramă. Aceste coordonate îi permit măștii să fie înlocuită prin anumite mijloace tehnice (la ora modernității atunci), cum ar fi: fonograful, reclama de lumini sau amplificatorul sonor. Drama nouă, “neschimbătoare” și “ireversibilă” ca “Soarta însăși”, se ambiționează să-l smulgă pe spectator din zona cerebralității și a impresiilor lăncede prin simultaneitate și grotesc, bufonadă și provocare, reacții profunde și expresive.

Sunt pline de incitație observațiile lui P. Claudel asupra personajelor din Teatrul Bunracu - teatru apt să surprindă eternul uman. Vaki este cel ce privește și așteaptă (Dumnezeu, erou, sihastru, spirit sau demon), iar Site este întotdeauna mesagerul Necunoscutului și în această calitate a sa el este nedespărțit de mască. El, cel legat de enigmă, are nevoie de Vaki pentru a i se destăinui. Nu mă pot abține să nu asociez această condiție a personajelor cu cea din *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett. E și asta o modalitate de mitologizare în Teatrul Nou: prin preluarea, fie și inconștientă, a mesajului și a funcției unor personaje situate deja într-o ecuație mitică seculară.

Bineînțeles, avântul de mitologizare a teatrului contemporan nu se consumă la operația de atribuire măștii unei anumite semnificații și unei forțe maxime de sugestie. Erosul are și el un cuvânt de spus. Apollinaire, cu drama sa *Sânii lui Teresiu*, face deliciul cercului suprarealiștilor unde Breton a pus deja în circulație erotismul, numindu-l “locul privilegiat, teatrul interdicțiilor și provocărilor, unde sunt puse în joc cele mai veritabile imperative ale vieții” [Как всегда – об авангарде, p. 22]. Depășindu-i pe A. Breton, L. Aragon, R. Desnos, Ph. Soupault ș.a., G. Apollinaire ridică dorința la rang de “forță majoră”. Pornit în expediția de acumulare a unui nou potențial erotic, scriitorul îl descoperă în mitologia greacă. Teresiu, fiind înzestrat cu două începuturi sexuale (masculin & feminin), dă dovadă de virilitate exacerbată și tocmai de aceea devine eroul primei drame suprarealiste.

Și J. Cocteau a fost unul din primii care a intrat în apele tulburi ale riscului și ale sexualității, navigând în condiții extreme între descătușare și indecență. El a asaltat hotarele stâncoase ale tabuului, văzând în el începutul cel mai vivace și creativ al omului, dar și noi germeni ai sensului și frumosului.

În mileniul trei mitul se plasează în epicentrul vieții teatrale internaționale, lucru pe care ni-l demonstrează genericul celui de al XXX-lea Congres Mondial al Institutului Internațional de Teatru (ITI) din Tampico, Mexic (29 mai - 4 iunie 2004): *Recycling myths and rituality: A Challenge for contemporary creation in the third millennium*.

Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca sistem semiologic. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: *semnificantul*, *semnificatul* și *semnul*. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el.

Mitul este un sistem semiologic secund. *Semnul* sistemului primar devine doar *semnificant* în sistemul secund. Vehiculiile materiali ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrantă a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Și iată că acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem.

Vorbeam ceva mai sus de personajele mitologice... Don Juan de la Teatrul Luceafărul nu se înscrie în tiparele propuse de autorii incluși în biblioteca spectacolului: Molière, G. Bataille, Tirso de Molina, Da Ponte, W. Lenau, Von Horvath, L. Tolstoi, A. Pușkin, B. Brecht, A. Benedetto. Eroul lui Vlad Ciobanu nu are corespondențe directe cu nici un Don Juan luat aparte și nici cu suma elementară a tuturor Don Juanilor luați împreună, rămânând a fi un produs cu totul special al imaginației regizorale. Mihai Fusu, nelipsit de intuiții rapide, aduce în scenă și un personaj inexistent în suportul literar – Îngerul Păzitor al lui Don Juan, atribuindu-i și lui o alură mitică. Suspendat pe o funie, ca între Cer și Pământ, alături de craniile animalelor în mâinile fetelor, el poartă în sine caracteristica iconicității.

Scenariul lui Benoit Vitse reprezintă o rețea de aventuri, a cărei grilă de articulații este aleasă în fragmentele forte ale mai multor piese. Din păcate, ele se înfățișează, practic, pe de-a-ntregul dezvoltate și supraaglomerate cu text dramatic în sensul tradițional al cuvântului, rezervând un loc mai modest momentelor semantice și vizualității. Or, mitul preferă să folosească materie primă incompletă, unde sensul ar lăsa spațiu pentru noi semnificații. Tocmai de aceea stilizările, caricaturile, simbolurile sunt mai recomandabile pentru astfel de întreprinderi.

În lagărul socialist funcționau modele prefabricate, cărora trebuiau să li se alinieze toate spectacolele, bazate pe dramaturgia clasică. Și dacă nu se întâmpla acest lucru, prin toate instanțele trâmbețau voci indignate: “Ăsta nu e Cehov!”, “Ăsta nu e Shakespeare!”... A pune în scenă piesele lor însemna să te împiedici de fiecare dată de aceeași piatră a opiniei autoritare. Lucru, delicat exprimându-ne, neplăcut pentru postmoderniști. Asta în plus la faptul că ei în general nu acceptă deținerea monopolistă a “adevăratului” sens, atribuit doar unuia din semnificații opereii în detrimentul tuturor celorlalți. Erupe energia distrugerii mitului despre clasici. Însă mitul, cum ne șoptește Barthes în cartea sa *Mitologii*, nu poate fi distrus. El renaște ca pasărea Phoenix. “La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului ar fi, probabil, propria lui mitologizare, crearea unui *mit artificial* [...]. Pentru aceasta e suficient să-l faci punct de pornire în a treilea sistem semiologic, să-i transformi semnificantul în primul element al mitului secund” [Barth, c. 103].

Sunt gustate adaptările scenice libere, unde mai puțin contează textul literar și mai mult – textul spectacular. Tocmai este cazul lui *Othello?! de Andryi Zholdak*, în care au fost intercalate sistemul viselor, subconștientul dorințelor, legile freudiene, surpriza realității – principii dezvoltate ulterior în spectacolul *Hamlet. Visuri*.

Rolandas Rastauskas, consultantul artistic al discursului *Othello?!*, susține că fiecare punere în scenă a lui William Shakespeare în altă limbă înseamnă lucrul cu subiectul (cu mitul), dar nu cu originalul (adică cu corpul textului). Andryi Zholdak, în opinia lui, “se ocupă cu desecarea corpurilor, mai exact cu reconstruirea miturilor clasice”. Însă mitul shakespeareian (*limbajul-obiect*) intră în posesia regizorului care construiește pe baza

acestui propriul său mit (*metalingajul*, al doilea limbaj care ne vorbește despre primul) în termenii teatrului metafizic. Viziunea lui Rastauskas este conformă sugestiei lui Seanette Winterson că Desdemona s-ar fi îndrăgostit de maur așa cum se îndrăgostesc fetele de luptători și mafioți – datorită experienței și poveștilor. Desdemona, aidoma elevei din *Lecția* lui Ionesco, cade pradă unui criminal în serie, care este de fapt șeful unei frizerii dintr-o provincie italiană sau din Cipru. “Iar în jur erau atâția tineri frumoși! Atâtea posibilități încântătoare! “Tată, eu îl iubesc pe Othello!...” [Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!* – Teatrul **Radu Stanca** (Sibiu, România)].

Întreg spectacolul este o structură mediată de semne și bazată pe acestea. Zholdak nu face destăinuirii pe marginea opțiunii sale: “Am montat *Othello* din motive personale și secrete”.... Asta-i tot. Bine, la drept vorbind, opera postmodernistă e o pânză metasemantică în care spectatorul este îndemnat să-și țese propriile sensuri. Iar cel ce a ținut deja în mâini cartea *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld este chiar bucuros că semnele create de regizor lasă în seama lui misiunea de a le completa o parte din înțeles. Nu, zău, să-și mai gâdile creierii de ce, de exemplu, Desdemona scoate din perna roșie farfuria albă, sub care apoi va ascunde batista roșie. Sau ce-i cu laptele ăsta? N-o fi vorba de castitatea Desdemonei? Și carnea asta crudă pe fruntea lui Othello? Nu ne vorbește ea despre senzualitatea și pornirea criminală a maurului?

Regizorul caută asemenea principii de organizare a figurilor scenice, încât ele oricând să poată crea un stop-cadru sugestiv cu o imagine coplesitoare și, nu în ultimul rând, o incursiune vizuală în domeniul cifrat al doctrinei semnelor.

Se pare că, după ce Umberto Eco a avut imprudența să spună că Postmodernismul e “un mod de a opera”, mulți au înțeles cuvintele lui *ad litteram*. Poate de aici li se trage regizorilor pasiunea exacerbată pentru spitale, boli. Patul spitalicesc pe roțile devine *number one* în ansamblul scenografic. Din cele ce i s-au întâmplat piesei shakespeareiene cred că v-ați dat seama că regizorului îi place să se plimbe cu foarfecele prin *corpul* operei clasice. Nu scapă de Zholdac-Spintecătorul nici corpul personajelor. Desdemonei, bunăoară, creatorul postmodernist îi amputează piciorul. Nenorocita de ea se vede nevoită să sară pe tot parcursul actului doi, destul de mult și activ, într-un singur picior.

Zholdak este concentrat pe găsirea unor structuri permanente care să modeleze acțiunile, percepțiile și atitudinile umane. Desdemona scoate batista. Se dezbracă. Scoate și căciula. Pune batista roșie în sutienul alb. Se îmbracă. Aceste acțiuni, dar și strigătele maurului “Batista! Batista!”, capătă caracter de serial. E adevărat că seria a devenit structura privilegiată de materializare a mitului. În acest caz, ca și în multe altele, repetările reprezintă “o ușoară parodie la piesa tragică clasică al cărei erou realizează în interiorul mitului o acțiune remarcabilă și eliberatoare”. Dar e la fel de adevărat că atunci când “nu mai are ce spune sau nu prea are multe de spus, mitul continuă să existe doar în condițiile repetitivității” [Lévi-Strauss, p. 105].

Codurile inventate de Zholdac orientează și direcționează relațiile dintre obiecte într-un mod accesibil public. În câmpul nostru vizual apare un număr exorbitant de farfurii. Acestea sunt mai întâi simetric aliniată, apoi puse în teancuri, apoi rostogolite dintr-un capăt în altul al scenei, de la Desdemona (Anca Florea/Diana Fufezan) spre Othello (Constantin Chiriac) și viceversa. Cioburile intervin ca semn indicial al spargerii unei relații între cei doi termeni aflați într-o “interacțiune dinamică” [termenul lui Charles Sanders Pierce] de natură și fizică, și psihică.

Jocul, în accepție postmodernistă, nu are nimic de a face cu plăcerea jocului actorilor în sens vahtangovian. Interpreții, în cele zece ore de repetiție zilnică, sunt puși în condiții dure, deseori la limita rezistenței. “Eu m-am străduit să conduc repetițiile și să construiesc spectacolul în așa fel, încât actorii să nu aibă timp pentru ei înșiși. Am împresurat actorii ca la vânătoarea de lupi și atunci actorului-lup i-a apărut dorința de a se salva, de a ajunge la capăt... Prin asta m-am străduit să dispară din actor dorința de “a juca” și să apară alte calități” [Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!*].

Motivul psihopatiei le sporește regizorilor postmoderniști adrenalina. El este nelipsit și în operele regizorului ucrainean. Țipete...Isterici... Madona venețiană în convulsii... Cam greu de suportat. Noroc de dialogul ironic al postmodernului cu trecutul. Și cum clasicii, din întâmplare, aparțin trecutului, nu prea au șanse să se ascundă de zâmbetul multor contemporani de-ai noștri. Ar fi de ajuns să invocăm parodierea idilei cotidiene, unde Othello în pălărie de Napoleon mulge vaca, de fapt două sticle de lapte cu gura în jos. De-a dreptul surprinzătoare sunt îmbinările unor astfel de pasaje cu metaforele poetice de o frumusețe de-a dreptul sublimă: interminabila ninsoare de scrisori (calomnia ce vine de pretutindeni), așternându-se troiene la sfârșitul actului întâi.

Spectacolul *Mașinăria Cehov* al Teatrului **Eugène Ionesco**, creat în colaborare cu actorii francezi are dimensiunile imaginației regizorale a lui Petru Vutcărău și ale pasiunii dramaturgului Matei Vișniec pentru spargerea unității discursului. Scena apare ca un deșert, unde se încinge jocul vieții (personajelor cehoviene după finalul piesei) și al morții (autorului). În acest imens spațiu de nisip oamenii reali nu-și prea găsesc loc. Cehov, interpretat de actorul francez Oliver Compte, e în prag de moarte. Patul de spital din avanscenă și urna de salivat nu ne lasă o clipă să uităm de acest lucru. Dar cât mai e în viață, cei din jur își parcurg destinul trasat de autor. Surorile Olga, Mașa și Irina nu mai conțin cu “La Moscova! La Moscova!”, Konstantin Treplev nu renunță la ideea suicidului... O dată cu dispariția livezii de vișini, a dispărut și lumea legată de ea. Dar casa a rămas și în ea își mai târâie zilele bătrânul uitat și zăvorât. Pentru că ce-ar fi casa asta fără Firs?...

Vestimentația îi scoate pe eroi din aria concretului și realului. Nici dulapul nu mai are funcții reale. Prin el se trece ca prin cameră sau prin oricare alt spațiu. Nici nisipul nu mai e doar nisip. Aliniați pe cele două laterale ale scenei, cu mișcări sincronizate și lente, de ceremonie, ființele cehoviene se apleacă să-și umple pocalele cu nisip, ca apoi să-l facă să se scurgă asemenea timpului petrecut împreună cu autorul lor sau asemenea vinului de pomină, adresat omului – nu și mitului – Cehov. Abordarea semiologică ar fi o cheie de lectură profitabilă la analiza acestui discurs scenic.

În ciuda autosugestiei de odinioară (“Ne vom odihni! Ne vom odihni!”), personajele au aspect de stafii ce nu-și mai pot găsi odihna. Când planurile suferinței lor individuale se intersectează, apare ceea ce se numește în practica teatrului postmodernist consistența, densitatea *momentului* care vine să înlocuiască subiectul. În aceste momente suferința se amplifică, iar Sufletul (interpretat cu sensibilitate de Doriană Talmazan) devine unul pentru toți. Surplusul de tensiune, într-un spirit pur cehovian, este anihilat de pantomima comică a medicilor.

Corelația mitului cu istoria este pilonul principal al căutărilor regizoarei Ariane Mnouchkine și ale scriitoarei Hélène Cixous. În jurul lui gravitează toate detaliile textului și ale montării. Fiecare creație a regizoarei arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează

sentimentul că este o continuare a celorlalte, având și o dominantă: Asia. Cultura asiatică o seduce pe Mnouchkine prin bogăția de semne și combinațiile lor. Acolo simte ea farmecul vizualului, ce se manifestă în mod special prin mișcare și dans. Acolo se vede cuprinsă de fascinația costumului. Acolo însușește cerințele față de echipă. Acolo se sensibilizează la registrul etic și cel sacru. Și cu toate acestea ea nu are o pietate tip document pentru acest univers. Adevărul este că Mnouchkine crează propriile mituri despre anumite culturi și țări (fie Grecia, fie Japonia), găsim-le până și echivalente spațiale cu totul deosebite. Prin caleidoscopul asociațiilor neidentificabile Mnouchkine utilizează *efectul* nerecunoașterii. Îmbinând de fapt elementele “altor” culturi, ea ne păcălește cu propria-i imagine a unei culturi inexistente, dar finisate și extrem de organizate. Spectacolele ei făuresc “iluzia trinității armonioase, metaforic prezentând frumusețea antică care, în același timp, e și o frumusețe absolut nouă, contemporană, ea este una comună, “universală”, rămânând a fi rodul unei noi și originale creații artistice” [Теория театра, p. 111].

Tradițiile teatrale devin și ele sub mâna regizoarei forme imaginare, așa cum s-a întâmplat în proiectul Shakespeare de la *Théâtre du Soleil*. Între “*kabuki* tradițional și cel inventat de Mnouchkine apare ruptura care există “între realitatea unei forme și ficțiunea sa. Acea expresie japoneză violentă și dispartă prin care jocul seduce ochiul occidentalului în timp ce scenografia, aflată sub semnul *kitsch*-ului, îi rămâne străină, capătă la *Théâtre du Soleil* o senzualitate plastică, o coerență necunoscută modelului de origine. La Mnouchkine, *kabuki*-ul ține de o altă estetică pentru că referința la Japonia produce ideea unui *Frumos ireal* și, cu toate acestea, plauzibil” [Banu, p. 86]

În *Indiana sau India visurilor lor* peste propriul mit se suprapune *mitul* despre Cain, deoarece în meditația actuală a Ariadnei Mnouchkine despre luptele între clanuri care însoțeau eliberarea și divizarea Indiei în centru se plasează problema încrâncenării fratricide.

Ambele creatoare folosesc construcția de gen inițiativ, aceasta aflându-se la baza unui șir de povestiri mitologice, unde eroul parcurge un drum anevoios al încercărilor. Mii de ani aceeași structură se umplea cu noi și noi conținuturi istorice. Iată de ce fiecare creație, fiecare aventură arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează sentimentul că este o continuare a celorlalte. Hélène Cixous mărturisește: “Parcă ar exista o obsesie exercitată de piesele precedente asupra celor noi, o înlănțuire logică a operei, un arbore genealogic, cu strămoși, cu părinți și copii” [Cixous, p. 14-16]. Probabil, grație căutărilor lui Mnouchkine și ale altor regizori ce sunt pe aceeași filieră a întrepătrunderilor culturale, se înfăptuiește plonjarea în “sensul universal, ce apare undeva departe la periferia reprezentăției teatrale, la intersecția celor mai diverse fenomene socio-culturale”, despre care ne vorbește Patrice Pavis.

Având o vizibilă intenție comunicativă, dar și de apropiere de substanța culturală în diverse societăți, Anca Bradu adună în Compania *Spleen d’Or* artiști români, maghiari, francezi și englezi în jurul Proiectului La ospățul capodoperei. Dincolo de plăcerea de a gusta din savoarea celebrului *Hamlet* shakespeareian, participanții ospățului sunt bucuroși să întindă masa între o “Europă răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate și o Europă apuseană impulsionată de legi ale progresului umanist” [Din descrierea proiectului *Hamlet. Intolerabil*]. De fapt ei își doresc o remodelare inteligentă a lumii, efectuând trimiteri la tip mitic. Eroul spectacolului

Hamlet. Intolerabil este, cum îl caracterizează regizoarea, “un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său”. Acesta nu așteaptă de la urmașul său altceva decât să fie răzbunat. Merită oare ca Hamlet să urmeze până la ultimele consecințe poveștele tatălui, opunându-se curentului de idei și civilizație?

Reverberațiile mitice ale spectacolelor *Medeea-circles* după Euripide și *Electra* după Sofocle și Euripide [vizionate la Festivalul Național de Teatru I. L. Caragiale, 6-13 noiembrie 2005] nu țin doar de coloritul grecesc. Ambele caută corespondențe cu folclorul și cultura poporului român, atât prin muzică, cât și prin semne iconice. Sugestiile ce vin din scenă cer, neapărat, să fie completate cu propriile noastre cunoștințe.

Tompa Gábor cifrează spațiul Teatrului *Novisadko Pozorište*. El poziționează acțiunea în interiorul unor cercuri întretăiate de raze care generează asociații cu terenul de joc, carta cosmică etc. Cum ar fi, actorii joacă într-un spațiu închis, iar “spațiul închis se hrănește cu vieți” [Borie, p. 286]. Jocul copiilor se transformă în arenă de luptă. Focul sacrificial nu va întârzia să se aprindă chiar în palma eroinei interpretată de Timea Buza.

Fiecare actor are locul său bine determinat în spațiul conceptualizat al reprezentației. Astfel, Medeea își alege roata centrală, pe când Corul, văzut drept corpuri dansatoare, își rezervează drept traseu cercul mare. Imaginea unei zone sacre este susținută de un anumit ritm și un anumit gestual. Aflați în ea, interpreții nu vor părăsi conturul cercului pentru a nu se ciocni de “abjecția cotidianului” (Artaud).

Forțele vibratorii ale cuvântului sunt înlocuite în *Medeea-circles* cu emanarea afectivă a sunetelor pe diversele undulații ale undei: EII, OII, MOII, MEII, FIIIOO. Întrebarea este dacă posedă oare actorii *secretul gesturilor*, dar și pe cel al intonațiilor cu valoare operatorie pentru care Artaud își făcea atâtea griji. Ca să regăsești unghiul sonorității cuvântului nu este suficient să renunți la folosirea logică și discursivă a cuvântului. Or, trebuie să fii cu adevărat emițător de forță ca să nu devii ca masca aia slăbită de energie, bună doar, vorba lui Artaud, de a fi “azvârlită la muzeu”.

Imaginea cercului este pregnantă și în *Electra* de la Teatrul *Radu Stanca* din Sibiu. Unul din personaje, de pildă, pune în jurul Electrei un cerc protector de sticle după care Clitemnestra le dă jos pe toate, mergând cu un cărucior peste ele. De remarcat că regizorul Mihai Măniuțiu utilizează aceste sticle foarte divers, aducându-le la rang de element compozițional. Din ele beau, din ele toarnă *sânge* pe ciarșafurile ce acoperă cadavrele...

Corul îți amintește aici când niște boschetari, când o bandă de războinici. Mișcărilor sălbate, loviturile de ritm și de cuțit te trimit cu gândul la *Ciuleandra*.

Pentru a nu lungi șirul de exemple, vom afirma doar că experiențele postmoderniste continuă, mitul rămânând pe orbita evenimentelor din universul teatral.

Referințe bibliografice

1. Artaud. Antonin, *Teatrul și dublul său*. Cluj-Napoca: Echinoc, 1997
2. Banu G. *Actorul pe calea fără de urmă*. București: Fundația Culturală Română, 1995.
3. Borie. Monique, Antonin Artaud. *Teatrul și întoarcerea la origini*. București: UNITEXT, POLIROM, 2004.
4. Cixous. Hélène, *La répétition “secrète”*. Entretien avec Chantal Boiron. Paris, UBU, Scènes d’Europe, nr. 10, 1998, p. 14-16.
5. Lévi-Strauss C. *L’origine des manières de table*. Paris, 1968.

6. Rachilde. *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres*. Bernard Grasset, Paris, 1928.
7. Übersfeld Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*. Iași: Institutul European, 1999.
8. Барт Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, “Рея”, 1994.
9. *Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда*. Москва: ТПФ “Союзтеатр” Издательство “ГИТИС”, 1992.
10. *Теория театра. Школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое*. Москва: Международное агенство А. D. & T., 2001.

REPERE TEL-QUELISTE ALE ROMANULUI ROMÂNESC OPTZECIST

Maria ȘLEAHTIȚCHI,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți
mscleahtitchi@yahoo.com

Spectacolul îmi este necesar. O privire ce scrutează teoria și praxisul scriiturii și receptării literaturii din secolul al XX-lea reține neapărat un grup și o revistă trimestrială, cu nume straniu, fracturist, *Tel Quel*, care apărea în primăvara anului 1960, la Paris. Prima pagină includea un apel provocator, rostit într-un categoric registru optativ: eu vreau lumea, și-l vreau pe Tel Quel, și-l mai vreau o dată, și-l vreau neconținut, și strig nesățios: bis! și nu doar pentru mine însumi, ci în fond pentru mine, deoarece spectacolul îmi este necesar – deoarece el mă face necesar – deoarece îi sînt necesar și deoarece îl fac necesar [*Pentru o teorie a textului...*, p. 5]. Grupul și revista s-a constituit ulterior într-o școală a semioticii și structuralismului, care își axa analizele pe o noțiune nouă, deplasînd accentul în teoria limbajului din perspectiva logocentrică spre cea care își ia drept unitate de bază *Textul*. Dar nu în accepția lui tradițională, ci, așa cum afirma Roland Barthes, reconsiderat, adică „Țesătura; dar, dacă pînă acum am privit mereu pînza aceasta ca pe un produs, ca pe un vâl gata făcut, în spatele căruia se află, mai mult sau mai puțin ascuns, sensul (adevărul), de-acum înaintea vom accentua – în privința texturii -, ideea generativă a unui text care se face, se lucrează într-o neîncetată întretesere; cufundat în acest țesut – în această textură – subiectul se destramă, precum un păianjen care s-ar descompune el însuși în secrețiile constructive ale propriei pînze. Dacă ne-ar plăcea neologismele, am putea defini teoria textului ca o *hyphologie* (*hyphos* este țeserea și pînza de păianjen)” [Barthes, p. 207].

Textualismul românesc integral. Deși complex, cu polemici și controverse, cu excomunicări și noi achiziții, grupul *Tel Quel* a dat naștere unui concept nou de filosofie și praxis al limbajului, numit textualism. La depărtarea de mai bine de un sfert de veac de la constituire, este inutil să insistăm în vederea unei perspective istorico-teoretice asupra acestui curent. Finalitatea noastră este mai degrabă aplicativă. Deși studiile de poetică a romanului postmodernist [Petrescu] și clasificările romanului românesc optzecist includ și falia textualisă [Țeposu] - aceasta face dovada faptului că influența *tel-quelismului* este un fapt acceptat de critica de specialitate - ne propunem în studiul de față să analizăm corelarea unor repere teoretice emise de grupul parisian cu practica romanescă a generației optzeci. În al doilea rînd, demersul nostru își propune să omologheze acestei confluente interculturale generale și romanul românesc optzecist din Basarabia.

Radu G. Țeposu, în *Istoria...* care apărea în 1993, includea în grupul textualiștilor români pe Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Constantin Stan, Tudor Daneș [Țeposu, p. 346]. Cu cinci ani mai tîrziu, în 1998, un grup de autori, Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter și Gheorghe Crăciun (cel din urmă un „textualist integral”, el fiind teoreticianul și practicantul conceptului, asemeni scriitorilor tel-quești), semnează eseul *Experimentul literar românesc postbelic*, însoțit și de o antologie de texte experimentale. Gh.Crăciun adaugă galeriei textualiștilor optzeciști a lui Radu G. Țeposu și alte nume. „Există în această primă grupare un adevărat fanatism al căutării, al rătăcirii în zonele albe ale socialului și ale dicibilului, voința de a cupla propria experiență biografică cu experimentul

retoric și lingvistic, de a depăși orice constrângere de gen sau stil și a inventa astfel cel mai liber discurs cu putință. În acest fel apare ideea textului, ca nouă formă literară. Gheorghe Iova propune noțiunea de „textuare”, Mircea Nedelciu începe să definească „ingineria textuală”, Gheorghe Crăciun investighează condițiile „autenticității” și relația dintre „trup și literă”, Emil Paraschivoiu devine un obstetrician al limbajului în act, Ioan Flora rămâne poet și promovează o poetică enunțiativă, demetaforizată, Gheorghe Ene se dovedește în practica textelor sale un deconstructivist *avant la lettre*. Toate acestea, afirmă scriitorul, sînt date acumulate pînă în 1980 într-un fel de clandestinitate literară benefică, stimulînd sedimentările ideatice, consolidînd ceea ce s-a numit mai tîrziu „poetica textualistă” [Spiridon, Lefter, Crăciun, p. 48]. Din cel de-al doilea val al grupului optzecist fac parte și basarabenii Vitalie Ciobanu și Emilian Galaicu-Păun, care vin în literatură odată cu congenerii lor de peste Prut [Șleahțișchi, *Vitalie Ciobanu...*, p. 33].

„*Corpul neîndoielnic*”. În eseu *Plăcerea textului*, capitolul *Corpuri*, Roland Barthes invocă o expresie a erudiților arabi: „Vorbînd despre text, erudiții arabi folosesc – pare-se – această admirabilă expresie: *corpul neîndoielnic*” [Barthes, p. 202] Trecînd în revistă variantele corpului, Barthes presupune că și textul poate fi o anagramă a corpului: „Să aibă, atunci textul o formă omenească, să fie o figură, a anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului nu ar putea fi redusă la funcționarea sa gramaticală (fenotextuală), tot așa cum plăcerea corpului nu poate fi redusă la simpla nevoie fiziologică” [Barthes, p. 202]. Provocat de observația erudiților arabi, Gheorghe Crăciun își construiește romanele în ideea reciprocității corp-literă, corp-text. După apariția primelor trei romane (*Acte originale/Copii legalizate* (1982); *Compunere cu paralele inegale* (1988), *Frumoasa fără corp* (1993), prozatorul a dat tiparului volumul *Mecanica fluidului* (2003). Fiind un tip aparte de jurnal, scris înaintea romanelor, *Mecanica fluidului* este un program estetic. Scriitorul se declară anti-mimetic, un autor care își inventează mereu lumea și eul în structura mișcătoare a unui text care se produce și își modifică mereu corporalitatea. „Scrisul meu, se confesează autorul, începe uneori ca un trup care vrea neapărat să se ocupe cu asta, să facă acest lucru. N-are un subiect. În afară de propria sa materie somatică, n-are o dorință anume. Un fel de a fugi de sine și de cei din jur, pentru a ajunge imediat să se lege de propria sa carne și de ceea ce o înconjoară, dar fundamental altfel, lăsînd în urmă semne ale prezenței sale, ca un melc” [Crăciun, *Mecanica fluidului*, p. 52]. Corpul și corporalitatea este motivul central al romanului *Pupa russa*. Dincolo de conflictele corpului uman, naratorul observă paradoxul corporalității sonore și grafice a cuvintelor. Acest ludic al reacțiilor unei gândiri asociative de copil prezintă savorile acestui roman: „Cuvîntul COCOȘ n-ar trebui să aibă creastă, nici coadă cu pene, nici „picioare-rășchitoare” (ca în ghicitoarea învățată la școală), nici solzi și nici gheare. El era mai degrabă un COCOLOȘ de hîrtie, un ghem de linii mototolite, un ROSTOGOL mic și ușor [...]. Ocolul pe care îl făcea de la un cuvînt apropiat la alt cuvînt apropiat nu era chiar atît de mare și continua să gîndească mai departe la COCOȘ, strîngînd în urma lui o mulțime de alte cuvinte rotunde, umflute ca niște bășici: COȘCOVIT, CORCOLIT, SOROCOVCĂ, COȘNIȚĂ, COCOR, CORDON, CORIDOR, ICUSAR, MOGOȘ, GOGOȘ, DODO, BOBOC, BOLOBOC, COC.” [Crăciun, *Pupa russa*, p. 18, 19]

Plăcerea textului care mă scrie. Romanul optzecist mizează în exclusivitate pe limbajul reinventat. Vitalie Ciobanu în romanul *Schimbarea din strajă* definește romanul „ca ambalaj

de cuvinte”. Emilian Galaicu-Păun inventează în anti-romanul *Gesturi* o lume construită din gest [Șleahțișchi, *Jocurile alterității*, p. 146-155]. Textul devine o instanță autarhică; or, afirma Roland Barthes, „plăcerea textului e clipa în care corpul meu își va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleași idei cu mine” [Barthes, p. 202]. Demonia textului, care își ia autorul și personajele în stăpânire, este anunțată programatic în 1992 de Gheorghe Iova în cartea *Texteiova*, autorul stabilind un liant identificator între cele două alterități ale eului: Iova și Textul. „Trebuie să scriu, afirmă naratorul impersonal, (o carte) ca să pot muri. Uzajul, la diateza activă, a verbului morții, „omul a murit”, „îl priveam când murea, vedeam (?) că moare”, își are firescul său. Sînt un om greșit scris. A trebuit să am conștiința că sînt scris neîncetat din toate direcțiile. Se zice așa: „judecat greșit”. Va trebui să treacă foarte mult timp pînă să se corecteze greșelile din acest text (scrisa vieții mele). Cum singurul text de autor, în care deciziile omului au o oarecare aparență de validitate, este testamentul, vedeți, îl voi scrie. Îmi închipui că vor exista oameni, care să găsească un motiv pentru a pune problema adevărului vieții mele. Acest lucru îl prevăd după moartea mea, oricît de mult aș trăi. Nu cred că moartea mea va fi un eveniment. În acest sens, că moartea mea va declanșa preocuparea pentru adevărul meu, al ființei mele, al vieții mele. Așadar, e indiferent cînd mor. Ca și Rimbaud, am descoperit devreme, la 19 ani, că textul literar, ca orice text, participă la falsificarea vieții umane. Am încetat să scriu. Am încetat să fiu. Încet-încet. Ceva care se prelungea” [Spiridon, Lefter, Crăciun, p.213].

În loc de concluzie. Romancierii generației optzeci construiesc un amplu spectacol de limbaj, în care textul devine eroul central. Conceptele și tehnicile narrative sînt dintre cele mai variate. Cercetarea noastră, fiind la nivel incipient, își va dezvolta demonstrațiile într-un studiu de viitor.

Referințe bibliografice

1. Barthes, Roland. *Romanul scriiturii. Antologie / Selecție de texte și traducere Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliiu.* Prefață Adriana Babeți. Postfață Delia Șepețean-Vasiliiu. – București: Univers, 1987. – 379 p.
2. Crăciun, Gheorghe. *Mecanica fluidului* (Culegere de lecții introductive cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text). – Chișinău: Cartier, 2003, 160 p. – (Colecția *Rotonda*).
3. Crăciun, Gheorghe. *Pupa russa.* Cu o pagină introductivă de Mircea Horia Simionescu. – București: Humanitas, 2004. – 399 p.
4. *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971.* / Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliiu. – București: Univers, 1980. – 493 p.
5. Petrescu, Liviu. *Poetica postmodernismului.* / Ediția a II-a. – Pitești: Paralela 45, 1998, 176 p. – (Seria *Deschideri*)
6. Țeposu, Radu G. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă.* / Ediția a II-a. Prefață de Al Cistelican. - Cluj-Napoca: Dacia, 2002. – 347 p.
7. Spiridon, Monica; Lefter, Ion Bogdan; Crăciun, Gheorghe. - *Experimentul literar românesc postbelic.* - Pitești: Paralela 45, 1998, 274 p. - (Colecția 80, Seria *Eseuri*).
8. Șleahțișchi, Maria. *Jocurile alterității.* – Chișinău: Cartier, 2002, 168 p. – (Colecția *Rotonda*, seria *Linia întâi*).
9. Șleahțișchi, Maria. *Vitalie Ciobanu și romanul ca „ambalaj de cuvinte” // Semn.* - Nr. 3-4. - 2005. - P. 33-36.

FĂNUȘ NEAGU ȘI FUGA DE FORMALISM (Literatura română și literatura franceză: de la disocieri la asocieri)

Aliona VICOL,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău
dragosvicol@k.ro

Problema pe care încercăm să o abordăm astăzi este una majoră: dacă literatura franceză, din toate timpurile, a exercitat, pe bună dreptate, o influență asupra literaturii române. Și dacă răspunsul, potrivit majorității exegeților, este unul afirmativ, atunci în ce măsură s-a produs așa-zisa sincronizare a ideilor, motivelor, toposurilor predilecte. Nu ne va interesa însă atât traducerea ca act mnemotehnic și mai ales artistic, proces în urma căruia se încearcă asigurarea calității receptării unui sau altui creator, căci nu reprezintă obiectul nostru de studiu, ci îndeosebi specificitatea modelelor literare, caracteristicile intrinseci ale transferului imaginativ dinspre/înspre opera artistică propriu-zisă. Care sunt, în atare condiții, atuurile și avatarurile, or, potrivit reputatului critic și istoric literar Ion Rotaru există scriitori care se pretează de la sine unei literaturi străine și care pot îmbrăca haina potrivită altei expresivități, rămânând „intacți” și ca structură, și ca pânză, și ca suflu. Pe de altă parte, cercetătorul Aureliu Goci anunță chiar sintagma de **homo duplex**, învederând o **forma mentis** scindată a individualității pansive a celui care se realizează într-o altă limbă/formă sau care se lasă furat și, astfel, în definitiv trădat.

Vom încerca examinarea multiaspectuală a trei ipostaze de încadrare/evoluție a opticii vizând joncțiunea literaturii române cu cea franceză, reiterând parcursul gradual de la disociere la asociere și având în colimatorul critic paradigma de interpretare/receptare a operei lui Liviu Rebreanu și Panait Istrati în viziunea diferitor critici. Ca să propunem în final, drept pandant, nicidecum însă armistițiu critic, modelul narativ fănușian (în prezent Fănuș Neagu este cel mai citit scriitor din/în **România**), cu sorți cerți de izbândă în ceea ce privește integrarea acestei literaturi în circuitul valorilor europene prin intermediul filierei francofone. Ultimul compartiment al cercetării noastre se dorește, așadar, a se constitui într-o pledoarie argumentată pentru opera artistică a lui Fănuș Neagu în calitate de sursă indispensabilă pentru traducători în procesul de cunoaștere continuă a literaturii române prin modelele sale exponențiale, de către literatura franceză la începutul mileniului III.

I. Accentuarea pregnantă a disocierilor și imposibila apropiere

În lucrarea „Univers rural în romanul românesc” criticul Ion Tiba, prin diverse și variate tatonări, „încearcă” să identifice apropieri estetice între doi romancieri consacrați Liviu Rebreanu și Emile Zola, tentativă soldată, în opinia cercetătorului, cu un eșec lamentabil. Scopul scontat, în opinia noastră, a fost, de fapt, încă din start fixat eronat și împins spre stabiliri cu orice preț de delimitări, și nu de contiguități, de incompatibilități și discrepante majore și nu de comuniuni și viziuni integratoare. Analistul în cauză este indiscutabil prizonierul principiului disocierii fragmentate, principiu pus grabnic și silitor în slujba accentuării forțate a unei singure superiorități. Or, literatura nu este o probă sportivă în care, în caz de egalitate, se impun cu obligativitate loviturile de departajare. Prezintă interes, însă, modul în care sunt formulate de către I. Tiba „argumentele- concluzii” menite să ateste

așa-zisul „impas ideologic” pre nume E. Zola: „Ion a fost asemuit cu personajul Buteau din romanul lui Zola, în privința ardorii cu care luptă să câștige pământ. Buteau simțea căldura pământului posedat, prefirându-i țărâna printre degete, Ion se pleacă și sărută pământul câștigat prin viclenie și brutalitate inumană. Cu toate acestea, eroul lui Rebreanu este mai înzestrat cu atribute umane decât precursorul său literar. Ion e vinovat indirect de moartea Anei, o vină nesancționată de legi. Deși se poartă primitiv cu Ana, nu-i trece prin cap să recurgă la soluții extreme, pentru a-și atinge scopurile. [...] Zola dă expresie pesimismului său incurabil, în timp ce Rebreanu zugrăvește drama eroului trecut prin pasiunea febrilă pentru pământ.

II. De la recunoaștere la asociere

Simptomatic în această ordine de idei, a trecerii de la faza combaterii vehement-agresive la cea a recunoașterii influențelor reciproce se prezintă cazul cu totul neordinar al povestitorului Panait Istrati, autor disputat fervent deopotrivă de ambele spații, și cel românesc, și cel al Hexagonului. Motivația disputei rezidă în adjudecarea unui creator de geniu, căci cel „pierdut” de țara-mumă devine consacrat în altă țară, „patrie” nouă care deține dreptul inalienabil de a-l revendica. Opiniile la acest capitol sunt împărțite și sunt departe taberele beligerante de a deține adevărul în ultimă instanță. Miracolul este însă altul și anume fascinația tiparelor originare cu care a bulversat Panait Istrati Parisul literar. Aici stă cheia investigației noastre, aici vor fi identificați germeni originalității și unicității creative, germeni corobați cu o muncă asiduă, fără preget. În volumul *Cruciada mea sau a noastră* Panait Istrati memorează câteva aspecte deosebit de relevante pentru identificarea cât mai exactă a firului discuției critice prezente: “Atunci când ai ceva de spus și darul de a exprima, renunțarea este o crimă, iar lenea o rușine. M-am supus deci cu tot elanul. Dar, necunoașterea limbii m-a făcut să plătesc, încă de la început, bucuria de a scrie, de a scrie în limba franceză. Îmi simțeam pieptul ca un furnal plin de metale în fuziune, ce căutau o ieșire și nu găseau tipare gata să le primească. Stăvileam, la fiecare pas, materia incandescentă, ca să văd dacă e vorba de doi „I” sau un „e” grav, de doi „p” sau unul singur, de un feminin sau un masculin. Nu știu cum de n-am înnebunit la acea vreme. Și ce de aur frumos risipit pe pământ. În felul acesta, consternat, încheie Panait Istrati, mi-am scris toate cărțile și întreaga corespondență. Fost-a oare vreodată, în istorie, un alt scriitor atât de înghesuit ca mine?”

Deci, este vorba, totuși, de o „înghesuire”, adică de o sacrificare asumată benevol, pusă în slujba însușirii limbii lui Voltaire, cu toate splendorile ei. Cu atât problematica abordată astăzi prezintă un interes sporit cu cât necesită a fi identificate modalitățile de ieșire, de scăpare din această crustă. Panait Istrati a abandonat „deșertăciunea deșertăciunilor” și s-a dedat singurei feerii acceptate de el: munca istovitoare adusă până la condiția de demiurgie. Și a izbândit, chiar dacă s-a luptat cu groaznice chinuri metafizice, existențiale. În anul 1921 la Nisa încearcă să se sinucidă, tăindu-și beregata cu un brici în fața Mediteranei. Internat la Spitalul Saint-Roch, aidoma unui purgatoriu, începe o durabilă și fructuoasă corespondență cu Romain Rolland, autor de geniu care îl va categorisi pentru eternitate drept „Gorki al Balcanilor” (în prefața din anul 1921 la *Chira Chiralina*).

Panait Istrati a cucerit Parisul literar datorită relevării și revelării fațetei necunoscute a umanității sau cunoscute/intuite doar parțial. Apelul la esoterism, la metaforic, la

lirismul magic inconfundabil, de sorginte neaoșă, au asigurat o receptare nemaipomenită a operei istratiene în spațiul francez. Potrivit opiniei exprimate de Dumitru Micu „nimeni nu zugrăvise și nici nu avea să zugrăvească mai colorat, mai viu, mai fremător mediile portuare de la Dunăre și din întreaga peninsulă balcanică, climate și ambianțe din adâncul societății întregului bazin mediteranean. În toate cărțile lui Istrati e o îngrămădeală și un clocot de omenire eteroclită, o învălmășeală de limbi și de rase, spintecată intermitent de apariții cutremurătoare: haiduci, contrabandiști, „șerpi ai Brăilei”, feluriți vântură-lume de pretutindeni, făpturi – toți aceștia – de o vitalitate debordantă, rebele față de condiția umilitoare hărăzită masei anonime, mânate de impulsii elementare irepresibile, supuse doar propriilor temperamente; într-un cuvânt eroi de baladă, dar nu numai de baladă autohtonă”. De reținut partea de încheiere a considerațiilor profunde ale titratului exeget Dumitru Micu și anume „dar nu numai de baladă autohtonă”, ceea ce conferă o „universalizare” a coloritului, a pitorescului, a legendei în definitiv. A nu se percepe eronat că Panait Istrati instituie niște rețete-panaceu, valabile orișunde, ci receptarea operei sale artistice se produce dinspre național spre universal, lectorul francez având posibilitatea (mai bine zis oferindu-i-se posibilitatea) să descifreze taine, mistere, mituri românești în complexitate, ajungând la miezul lor de foc și înfruptându-se din el cu nesaț. În același timp, deși a scris în altă limbă, potrivit lui Tudor Vianu „Panait Istrati rămâne unul din reprezentanții duhului românesc”, „unul din cântăreții pământului și cerului nostru”. Cititorul francez l-a îndrăgit concomitent cu conștientizarea faptului că „autorul *Chirei Chiralina* este exponentul modului de a gândi al românului, cu sutele de particularități ale vorbirii noastre, introduse cu o hazlie silnicie în graiul lui Voltaire”.

Autorul operei *Les Chardons du Baragan* a beneficiat din partea lui Romain Rolland de calificative extraordinare: „magnific”, „cel mai plin”, „cel mai perfect”, „măiestrie absolută”, fapt ce ne conferă certitudinea că literatura română este deschisă spre valorile europene și universale, în mod special prin intermediul rădăcinii veșniciei care este pentru ea, pentru spiritualitatea noastră, literatura franceză.

III. Fănuș Neagu – un nou început pentru literatura română și literatura franceză

Așa cum s-a văzut și în cazul lui Panait Istrati, literatura franceză acceptă doar modele și nu mode trecătoare. În această ordine de idei epica lui Fănuș Neagu, formată din schițe, povestiri, nuvele și câteva romane de răsunset, este în sine o literatură, apărută organic și evoluată astfel încât să reveleze o specificitate artistică și un stil unic și s-ar preta, în arealul artistic francofon, unei noi suscitări de interes pentru literatura română. Imediat recognoscibile în peisajul literaturii naționale, scrierile lui Fănuș Neagu posedă o arhitectură complexă și ingenioasă, un lexic unic, nemaîntâlnit, toate probând excepționalul talent nativ al povestitorului. Căci, în primul rând, Fănuș Neagu este un **povestitor** prin excelență, în sensul în care este și Balzac, fiecare element al prozei acestor creatori fiind construit astfel încât să istorisească, direct sau indirect, ceva. Și nu oricum, ci captivant, având „menirea” de a anima structura epicii, de a scoate din starea de inerție și a o „determina” să cuvânteze. Ea, literatura lui Fănuș Neagu, configurează un univers artistic propriu, inițial trăit și abia apoi (tran)scris, fără a deteriora alte „universuri”, interioare și exterioare, etice și estetice, ci a le integra complementar într-o panoramă-viziune asupra existenței umane.

Având la bază, adânc și proporțional extinsă în fibra întregii proze, sugestia poetică, epica fănușiană, una de sorginte profund romantică, se compune organic din metafore și alte figuri de stil plasticizante, din mituri personale înnobilate de sensuri artistice plurivalente.

Deschiderea unei discuții elevate asupra facturii și viziunii epice fănușiene nu poate fi concepută fără reliefația triumfului artisticității în fața liniarismului și convenționalismului, triumf sprijinit masiv pe câteva elemente fundamentale ce au consacrat irevocabil proza scriitorului în discuție: vocația spiritualizării teluricului, esențializarea pasiunilor, poezia fabulosului și natura picturală a umanității dezlănțuite. Argumente forte, menite să propulseze această creație distinctă ce combate formalismul, în calitate de model reprezentativ și existențial al literaturii române, spre o temeinică recunoaștere și receptare în spațiul artistic european, în mod prioritar prin intermediul arealului francofon.

UNIVERS LITTÉRAIRES DE FRANCE ET D'AILLEURS

JAMES JOYCE: DIMENSIUNEA FRANCEZĂ ÎN FORMAREA DIALOGISMULUI CULTURAL

Vasile CUCERESCU

Academia de Științe a Moldovei, Chișinău
v.cucerescu@hotmail.com

Opera lui Joyce nu face altceva decât restituie adevărata Irlandă în care scriitorul nu a pregetat să creadă. Tradiționala izolare a Irlandei de restul arhipelagului britanic și a Europei l-au transformat pe autor într-un susținător ardent al politicii de europenizare. Ideea de europeitate reprezintă mai mult un concept cultural. E. Vasiliu subliniază că „europeitatea este starea de spirit a tuturor celor care mai caută încă Europa” [p. 19]. J. Banville spune că „patria sufletului lui Joyce era Europa lui Dante și Vico” [p. 37]. Joyce caută Europa nu atât pentru sine cât pentru conaționalii săi. El trăiește în Europa și Europa trăiește prin el, prin tot ceea ce articulează. De exemplu, E. Auerbach consideră *Ulise* o „oglină a Dublinului, a Irlandei, oglindă de asemenea a Europei milenare” [Auerbach, p. 497]. Sarcina joyciană constă, de fapt, în călăuzirea spiritului irlandez spre sau în lumea valorilor europene și, în același timp, desprinderea țării sale de pe orbita influenței engleze. Să nu trecem neobservat faptul că Europa l-a găzduit pe durata exilului și tot ea a fost cea care i-a recunoscut valoarea artistică. Prezentând țara nu chiar în cea mai favorabilă lumină, Joyce s-a făcut renegat în propria patrie. Explicația lui V. Panaitescu e pertinentă: „Pentru că și-a îngăduit niște aprecieri ironice la adresa Irlandei, a putut fi acuzat și de lipsă de patriotism – ceea ce este inexact. A nutrit o dragoste de patrie mereu îndurerată de tragedia prăbușirii marelui militant pentru independență, Parnell” [Panaitescu, p. 746]. Așadar, Joyce era admirat mai mult pe continent, în special la Paris, decât la el acasă. Franța a constituit pentru scriitor podul de legătură continentală cu Irlanda și tot ea l-a lansat în circuitul literar al vremii, deoarece aici a studiat, a trăit și și-a publicat unele din lucrările sale. Franța a reprezentat pentru scriitor acel creuzet al valorilor continentale și a dimensiunii europene în devenire.

Ce l-a determinat să sprijine dimensiunea europeană? Ar fi putut cu succes să adere la mișcarea de renaștere națională care însemna și reînvierea limbii și literaturii gaelice! Credem că valorile europene pentru Joyce desemnau mai mult decât cuvintele sloganului Revoluției Franceze: *Liberté, Égalité, Fraternité*. J. Bishop consimte această influență. Drept dovadă reprezintă utilizarea lozincii în *Priveghiul lui Finegan*, dar în manieră eminentemente joyciană: “lebrity, frothearnity and quality” [Joyce, *Finnegans Wake*, p. 133].

Ulterior, Europa implică următoarele elemente: libertate, istorie și știință. Joyce avea conștiința deplinei integrări a Irlandei în circuitul european și universal. McCann declară: „Eu sunt democrat și voi lucra și acționa pentru libertatea și egalitatea socială a tuturor claselor și sexelor din Statele Unite ale Europei viitorului” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 242]. În plus, merită amintit și argumentul lui A. Alvarez conform căruia modernismul este sinonim cu internaționalismul.

Motivul nu decurge din convingerea intelectualilor irlandezi care socoteau că literatura țării nu era recunoscută și de alții. Din contra, el recunoștea fățiș și avea „conștiința

necesarei integrării a poeziei irlandeze în poezia universală” [Grigorescu, p. 18] pe principii valorice, competitive. Concepția lui Joyce despre europenizare nu subscrie despărțirii sale de literatura națională irlandeză. Se știe faptul că lui nu i se păreau atât de interesanți poeții irlandezi. Mișcarea de renaștere literară a Irlandei se pare că era amenințată de exclusivism șovin, de filistinism, de nihilism înverșunat vis-a-vis de orice valoare care nu provenea din patrimoniul cultural ori literar irlandez. Nu credem că scriitorul ar fi împărtășit ideea conform căreia o înțelegere pertinentă a culturii și literaturii universale era de neconceput fără a te apleca spre o sinteză a literaturii irlandeze vechi și contemporane. Joyce arborează o politică zeflemitoare la adresa scriitorilor irlandezi lacrimogeni, situație detectabilă cu ironie în romanul *Ulise* și „trecerea de la o conștiință nefericită, limitată de geografia Dublinului, la o conștiință universală” [Grigorescu, p. 101] progresează de la o lucrare la alta. Joyce se înregistrează în rândurile celei mai bune literaturi europene și universale. El a scris, mai curând, niște cărți europene decât englezești ori irlandeze, dacă vorbim despre cum a folosit, ca nimeni altul, cuvântul, limbajul, limbile, miturile, arhetipurile și simbolurile universale.

Joyce predică printre primii convertirea la ideile europene, întrucât construcțiile paneuropene apar ceva mai târziu. Care sunt premisele revendicării personale? În primul rând, Joyce s-a născut în mediu urban, la Cork, apoi familia sa s-a mutat la Dublin unde și-a petrecut anii de adolescență și tinerețe. Acest indiciu e important, deoarece, așa cum susține A. Marino, „mai presus de orice, adeviziunea la «ideea europeană» este o chestiune de mentalitate, expresie directă a unei păături sociale și intelectuale citadine: «Europa» este o concepție cu origini, tradiții și forme de manifestare specific citadine. (...) Orașul este deschis influențelor – în cazul de față în bună parte «străine» - noilor curente de idei, sincronizării cu valorile culturale și materiale «europene»” [p. 48]. În al doilea rând, cauza spiritului său etern protestatar se ascunde în umbra colonialismului, provincialismului, statutului de națiune cucerită, supusă, suferindă de umiliri și complexul inferiorității, ignoranței și trădărilor constante. Joyce vede ieșirea ori spargerea cercului vicios al existenței irlandeze doar prin europenizare. În sens axiologic, Europa constituie singura șansă a Irlandei de a se debarasa de dominația engleză. Ne aflăm în fața unui fenomen paradoxal: de obicei, etnocentrismul (rezultat al obținerii independenței naționale) precede europocentrismul. La Joyce, lucrurile sunt inversate. Etnocentrismul reprezintă consecința europocentrismului. Periferia se regăsește în centrul succesului național prin intermediul ideii de europeitate. Dacă Irlanda voiește să fie o nouă Irlandă, atunci ea trebuie neapărat să devină, întâi de toate, europeană. Joyce schimbă deliberat accentele, recunoscând că imperiului britanic i se poate opune doar o structură la fel de mare. Pledoaria pentru unitatea și renașterea Irlandei e determinată de un astfel de mod de gândire.

Aluziile europene contrastează cu parodia unui interludiu romantic al Irlandei, în stilul legendelor irlandeze eroice, exploatat elogios de ocupanții britanici: „Și este în insula Inisfail cea mândră o țară, țara sfântului Michan numită. Acolo se înalță un turn de veghe spre care oamenii își îndreaptă de departe privirile. Acolo dorm morții cei falnici tot așa cum dormeau în viață, războinici și prinți de mare renume. O țară plăcută omului este (...) cu ape murmurânde, cu râuri bogate în pește unde se zbenguie știuca, plătica, babușca, halibutul, egrefinul fălcos, somnul tânăr, cambula, calcanul, caracuda și alte neamuri amestecate de pește precum și alți supuși îndrituiți ai împărăției acvatice, prea numeroși să

mai fie înșirați aici. În suflul blând al brizelor dinspre răsărit și dinspre apus arborii măreți își leagănă în felurite direcții frunzișul încântător, sicamorul tremurător, cedrul Libanului, platanul mărinimos, eucaliptul binefăcător și alte podoabe ale lumii arboreale cu care acea regiune este minunat de bine înzestrată. Fete ispititoare stau în strânsa vecinătate a rădăcinilor acestor pomi frumoși, cântând cele mai frumoase cântece, în timp ce se joacă cu tot soiul de obiecte frumoase, cum să fie de pildă lingouri de aur, pești de argint, butoiașe cu heringi, plase încărcate cu țipari, mere crude, coșuri cu pui de păstrăvi, geme de mare purpurii și găze jucăușe. Și sunt eroi care de departe se călătoresc să le pețească, venind din Elbana și din Slievemargy, prinți fără pereche din Munsterul nesubjugat și din Connacht cea dreaptă și din blândul și strălucitorul Leinster și din țara Cruachan și din Armagh cea încărcată de splendoare și din nobilul comitat Boyle, prinți și vlăstare princiară. Și acolo se înalță un palat strălucitor al cărui acoperiș de cristal scânteietor e văzut de mateloții ce străbat marea cea întinsă în corăbii anume construite în acest scop și într-acolo vin toate turmele și vitele de îngrășat și roadele dintâi ale acelei țări căci O'Connell Fitzsimon le face lor socoteala, căpetenie, scoborător din spiță de căpetenie. Într-acolo carele nemaivăzut de mari aduc belșug al câmpurilor, coșarcă de conopidă, harabale de spanac, hălci de ananas, mazăre de Rangun, bușeli de tomate, darabane de smochine, rinichi din țara svedească, cartofi rotunzi și soiuri de verze colorate de York și de Savoia, și tăvi cu ceapă, perle ale pământului, și coșuri mari cu ciuperci și dovleci de soi și mazăriche grasă și orz și napi de câmp și mere roșii verzui galbene întunecate roșcate dulci mari amărui coapte și pufoase și panere de căpșuni și împletituri cu agrișe cărnoase și pufoase și fragi princiară și zmeură pe creangă de-a dreptul. (...) Și pe drumul acela șerpuiesc turme nenumărate de vite cu clopot la gât și oi mănoase și berbecuți tunși întâia oară, și miei și găște de toamnă și armăsari tineri și iepe cu tignafes și mânji zburdalnici și oi cu lâna bogată și oi de prăsilă și berbeci de pe pajiștile din Cuffe și porci sterpi și scroafe roditoare și porci de slănină și varietățile cele mai diferit variate de porci de rasă scumpă și junci din comitatul Angus și tăurași fără coarne de stirpă fără pată laolaltă cu vaci de lapte și vaci de tăiere cu premii încununat; și acolo în toată vremea se aude bătaie din copite, cotcodăceală, muget, zbieret, behăitură, nechezătură, mârâială, grohăială, clefăială și neastâmpăr de oaie și de porc și de stirpe cu copite grele din pășunile din Lush și Rush și Carrickmines și din văile bogate în ape din Thomond, din stâncile de la M'Gillicuddy, inaccesibila și stăpânitoarea Shannon, cea de nepătruns, și de pe pantele dulci ale locului clanului Kiar, cu ugerile umflate de mare belșug de lapte și pe urmă trec și butoiașele cu unt și burdufurile de brânză și balerci țărănești de lăptărie și spate de miel și saci cu grâne și ouă prelungi, cu sutele, multe, felurite ca mărime, lucitoare ca agata sau întunecate la culoare” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 355].

Joyce consideră insula de Smarald un întins plin cu spini, zguduită de foamete, bântuită de superstiții și răvășită de alcoolism. Rasa de șarlatani din Dublin e dăunătoare și inconsecventă. Calitățile irlandezilor pot fi deduse prin relații antinomice. Englezii sunt un popor activ, dominator, liber, independent. Irlandezii, la celălalt pol, sunt un popor pasiv, dominat, subjugat, dependent. Pasajul de mai sus e reductibil la această schemă, fiindcă se evidențiază calitățile neactive ale poporului irlandez și bogățiile râvnite de alții (un fel de Eldorado, țară cu munți de unt și râuri cu lapte). Poporul dominator accentuează conștient, prin laude exagerate, calitățile inactive ale poporului dominat. E o schemă ce convine perfect aspiritorilor în vederea creării unei relații de armonie artificială între dominatori

și cei dominați. Subliniind calități inactive ori neutre, dominatorii creează iluzia egalității, echității. Concluzia lui Joyce pledează pe fiecare pagină pentru exact inversul a ceea ce este prin zâmbetul sarcastic, sardonice al scriitorului mucalit. Irlandismul scriitorului „se manifestă ca esență și structură a sufletului și refuzul de a mima o gândire și o simțire, străine de această esență. (...) Identitatea irlandeză înseamnă, însă, pentru Joyce „tradiție” ca sursă incontestabilă a identității și nicidecum tradiționalism generator de forme externe de iubire față de țară, biserică și limbă, forme ce pot conduce la lupta fratricidă, la trădare și pierderea valorilor reale, facturale ale acestei identități întrupate în oameni. Căci omul este suportul identității, cel prin care aceasta ia formă, se manifestă și se desăvârșește. Identitatea nu este o etichetă în numele căreia cineva trebuie să plătească, uneori cu viața, alteori cu sufletul. În numele ei, ființa trebuie să aibă libertatea să ființeze, să se împlinească întru devenire” [Berce, p. 45].

Mulți dintre tineri își au drept modele diverse figuri exemplare (Hamlet, etc.), însă Joyce, așa cum se remarcă în întreaga sa creație, voia să fie un nou Parnell al Irlandei, un Parnell europeanizat și descătușat de limitările apăsătoare ale realității irlandeze. Joyce scrie chiar un poem (*Et tu, Healy*) consacrat eroului proclamat și martirului cauzei naționale. Parnell e identificat cu Caesar, iar Healy cu Brutus. Joyce nu acordă nici un credit moral politicienilor irlandezi sau bisericii romano-catolice care au pactizat cu englezii pentru a-și desfăta vanitățile personale, trădându-l pe Parnell în cel mai rușinos mod. Întreaga Irlandă e fascinată și dominată de chipul înflăcărat al lui Parnell. El reprezintă imaginea regelui neîncoronat al insulei verzi, al tribunului răzvrătit contra puterii engleze: „Dragostea față de Irlanda însemna (...) dragostea față de amintirea martirului Parnell” [Grigorescu, p. 60]. Atunci când câțiva vizitatori se perindă pe lângă mormântul lui Parnell, Power vorbește cu voce atonă: „Unii zic că n-ar fi groapa asta. Că sicriul i-ar fi fost umplut cu pietre, că într-o zi are să se reîntoarcă” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 134]. Motivul reîntoarcerii eroului nemuritor în calitate de Mesia are rădăcini adânci în vechile legende celtice. Regele Artur, eroul legendar (al lui Th. Malory din *Le Morte d'Arthur* ori al lui Chr. de Troyes din ciclul celtic) n-a murit. El a plecat pe ape spre orizonturi necunoscute de oameni. Dar în vremuri de cumpănă el va veni să-și izbăvească poporul. Aidoma lui Artur, poate, va veni și eroul Irlandei, Parnell. Hynes taie cu cinism înariparea gândurilor mesianice: „Parnell n-are să se mai întoarcă niciodată, spuse el. E aici, tot ce a fost pieritor din el” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 134]. Sănătatea ideilor patriotice și admirația pe care o purta față de Parnell, Joyce i-o datorează tatălui său care e zugrăvit în scrierile sale, uneori cu o duioșie patetică părintească, alteori cu o subtilă ironie nemalițioasă. Joyce pare mai patriot decât oricare alt irlandez.

Ironia lui Joyce e foarte înțepătoare, necruțătoare la adresa neamului său. Ajunge să-l numească „neam de țopârlani” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 347]. Care este sălașul irlandezului? „Casa irlandezului e coșciugul lui. Îmbălsămarea în catacombe, mumiile, ideea e aceeași” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 131]. Indiferența, ignoranța, alienarea îi determină să rămână în ghearele acelor cu veleități conducătoare. Compară Irlanda cu un copil al cărui mamă nu știe ce să facă cu el: „O mamă și-a scăpat copilul în Nil. (...) Un crocodil a înhățat copilul. Mama l-a cerut înapoi. Crocodilul a spus: bine, dacă-i va spune ce-o să facă el cu copilul, îl mănâncă sau nu-l mănâncă. Mentalitatea asta, ar spune Lepidus, chiar că s-a născut din mîlul tău și din soarele tău. Dar a mea? A mea nu? Atunci în mîlul Nilului cu ea!” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 348]. Mama înseamnă

acel ceva ce hotărăște modul de gândire și codul de valori al poporului său. Conotațiile parabolei sunt valabile și pentru alte popoare de pe glob. Joyce suspină nostalgic: „Dacă am fi cu toții deodată alții” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 131]. Nu numai oamenii iradiază nemulțumire, ci și divinitatea: „Domnul pare în toate felurile, numai încântat nu” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 135].

În mentalul irlandezilor imaginea Europei integrează idealuri și ficțiune ideologică. Europa „se așternea acolo, dincolo de Marea Irlandei, Europa cu limbi ciudate, brăzdată de văi, încinsă cu păduri, semănată cu citadele, Europa neamurilor cu fortărețe și conducători” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 229]. Nostalgia incluziunii reflectă punctul de vedere în niște expresii disparate din *Ulise*: „Cînd țara mea își ia locul printre. / Pprpr. / Trebuie să fie bur. / Pff. U. Rrpr. / Națiunile lumii” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 351].

Dialogismul Irlanda-Europa se realizează, în primul rând, la nivel cultural. Joyce are conștiința că realizează acest proces prin ceea ce scrie: „*Fie epitaful meu. Karaaaa. Scris. Eu am. / Pprprffrrppff. / Înăptuit*” [Joyce, *Ulise*, vol. I, p. 351]. Joyce este de partea statului natural irlandez, dar integrat valoric și cultural familiei europene. El critică cu virulență fantasmagoriile poporului său, civilizația vorbelor și intrigilor care au pus stăpânire pe judecata compatrioților. Prin geniul său artistic Joyce este și rămâne european. Putem spune, fără a exagera, că el e mai european decât alții care cred că sunt europeni. Opera sa literară, care nu are tangențe cu conservatorismul ori progresismul, se situează deasupra acestor ancadramente. El este european și pentru că nu neagă valorile naționale. Căile ascunse ale vieții irlandeze decurg din experiențele diferitor personaje: „atletul Mat Davin, tânărul țaran cultiva cu adorație amintirea trecutului dureros al Irlandei. (...) Dădaca lui îl învățase irlandeza și-i formase imaginația crudă la luminile răzlețe ale miturilor irlandeze. Față de mitul căruia nici o gândire individuală nu-i adăugase vreodată un fir de frumusețe și față de poveștile-i necioplite care s-au divizat împotriva lor înșile” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 248]. El supune valorile naționale circuitului exterior (chiar dacă nu o face din cea mai favorabilă latură), deoarece Europa „este o stare de spirit, este o sumă de valori morale, spirituale și democratice; Europa înseamnă libertate de expresie și (...) respect lucid (nu fanatic) față de tradițiile fiecărei culturi; Europa înseamnă totdeauna și *Altul (Celălalt)*” [Simion, p. 157]. Contribuția Irlandei nu e nesemnificativă pentru Europa. Acest fapt răsună prin vocea lui Temple: „Socialismul a fost întemeiat de-un irlandez și primul bărbat care a predicat libertatea gândirii a fost Collins” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 272].

Joyce e întruchiparea spiritului național care gândește în sens european, universal. El reprezintă prin creația sa spiritul european autentic spre care îi îndeamnă și pe alți confrăți: „Trăiască frăția universală! Trăiască! Trăiască!” [Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 272].

Personajele lui Joyce reiterează ideea că Irlanda trebuie să devină una nouă și dacă va fi așa, va trebui să devină, în primul rând, europeană. Sentimentul transformărilor calitative în Irlanda e însoțit de anii de exil petrecuți în mai multe centre urbane europene. Personajele lui caută libertatea care se poate egala cu exilul. Stephen Dedalus concepe eliberarea drept evadare din Irlanda. Patetismul modului dialogal și integrator de gândire se diluează textual prin cele mai inobservabile fluidități ale articulațiilor scriiturii. U. Eco declară că *Priveghiul lui Finnegan* se vrea „un epos nocturn al ambiguității și al metamorfozelor, un mit al unei

morți și al unei renașteri universale, în care orice individ și orice cuvânt va putea lua locul tuturor celorlalte, fără să existe despărțiri clare între evenimente și modul în care fiecare eveniment le implică pe toate celelalte, într-un soi de unitate elementară care nu exclude opoziția copiilor contrariilor” [Eco, p. 316].

Uneori se insistă asupra opoziției față de societatea contemporană, degenerând într-o aversiune față de tembelismul cu care trata Irlanda. La o privire mai atentă a scrierilor sale, pare destul de ridicolă ideea conform căreia Joyce ar fi fost indiferent față de cititorul său. Autorul viza „un anumit tip de cititor, îndeajuns de bine înarmat pentru a depăși dificultățile lecturii” [Grigorescu, p. 42]. Pe Joyce îl preocupa cititorul, era chiar îngrijorat de faptul cum publicul îl va recepta și dacă va înțelege ceea ce a vrut el sau cum ar fi vrut el să comunice. Dacă Al. Pope pleda cu fervoare întru existența unui critic imparțial, atunci Joyce, pe de altă parte, a rămas dezamăgit dublu față de criticii săi (deși ținea foarte mult la opiniile lor), fiindcă, în primul rând, le place să-i atace pe scriitori și, în al doilea rând, îl deranja absența unor recenzii pertinente.

Problema irlandeză depășește limitele creației joyciene. Irlandezii s-au învățat să-și iubească țara în pribegie, în singurătate și exil, stabilind un dialog intercultural cu alte națiuni europene. Dialogismul intercultural a contribuit enorm la depășirea complexului de inferioritate și al animozităților existente între irlandezi și englezi: „Europa își trimite mai departe doar tipare de comportament și nu succesul desfășurat al civilizației sale” [Popescu, p. 25].

R. Ellman, biograful scriitorului, afirmă că „Joyce recunoștea în sinele său existența celor două principii contrarii, întruchipate în noțiunile geografice de Irlanda și Europa. Prima, îngustă, rebelă, obstinată; cea de-a doua, largă, indulgentă, primitoare. Pe cea dintâi o asocia cu anii tinereții; pe cea de-a doua cu epoca maturității sale. Una, metaforă a celibatului; a doua, a căsătoriei sale. James Joyce n-a optat niciodată pentru una în detrimentul celeilalte: credința lui era că intensitatea irlandeză se putea îmbina cu simțul larg cuprinzător al Europei, iar prin opera sa a ținut, tocmai de aceea, să aducă aceste două elemente în contact voltaic. Pentru el Irlanda și Europa erau apa și sarea, principiul matern și principiul patern, misterios împreunate în trăinicia artei sale” [p. 49].

Deci, Joyce, ca și contemporanul său, P. Valery, instituționalizează preceptul european al discursului literar. Credința sa se bazează pe acceptarea diversității literare și culturale, neimpunerea unui model unitar de urmat. Angajamentul lui urmărește salvarea, conservarea elementului, modelului național, a ceea ce e valoros (ca vocație europeană). Avangardismul lui literar și al modului de gândire și-au lăsat amprente adânci în literatura europeană.

Referințe bibliografice

1. Auerbach, Erich. *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Iași: Polirom, 2000
2. Banville, John, *Joyce in Bloom* [în] ‘*The New York Review of Books*’, volume 48, Nr. 2, February 8, New York, 2001
3. Berce, Sanda. *Joyce sau dilema modernizării* [în] ‘*Steaua*’, 2000. Nr. 4 (621)
4. Eco, Umberto, *Opera deschisă*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969
5. Ellman, Richard. *James Joyce, europeanul irlandez*, [în] ‘*Secolul 20*’, Nr. 4 (256), București, 1982

6. Grigorescu, Dan. *Realitate, mit, simbol: un portret al lui James Joyce*, București: Univers, 1984
7. Joyce, James. *Ulise*, 2 vol., București: Univers, 1984
8. Joyce, James. *Portret al artistului în tinerețe*, București: Univers, 1987
9. Joyce, James. *Finnegans Wake*, London: Penguin Books, 2000
10. Marino, Adrian. *Idei «simple» despre Europa* [în] 'Secolul 20', 2000. Nr. 1-3
11. Panaitescu, Val. *Humorul (Sinteză istorico-teoretică)*, Iași: Polirom, 2003 vol. 2
12. Popescu, Titu. *Amsterdam – între text și imagine* [în] 'Tomis', 2003. Nr. 5
13. Simion, Eugen. *Definiția europeanului* [în] 'Secolul 20', 2000. Nr. 1-3
14. Vasiliu, Eugen. *Despre europeitate* [în] 'Secolul 20', 2000. Nr. 1-3

«ТОМА-САМОЗВАНЕЦ» ЖАНА КОКТО И МОТИВ ЦЕЛЬНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Жозефина КУШНИР,
Академия Наук Молдовы, Кишинев
mariwail@mail.ru

Настоящая работа является частью диссертационного исследования, задача которого – осмыслить мотив цельности [Клейман, 1985] как константный [Клейман, 2001] в мировой литературе XX века. Роман Жана Кокто «Самозванец Тома» [Coc-teau] привнес в разработку этого мотива уникальный аспект. В шедеврах мировой литературы XX века мотив цельности не всегда очевиден, потому что очень разнообразно воплощается авторами; важную роль в его осуществлении обычно играет карнавальное мироощущение, выражаемое в иронии как редуцированном амбивалентном смехе [Бахтин, 1979, 192]. Уникальность «Самозванца Тома» нельзя адекватно осмыслить вне особого творческого хронотопа самого Кокто. Развивая тезис М.Бахтина о хронотопах «автора и слушателя-читателя <...> и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения» [Бахтин, 2000, 187-189], мы рассмотрим внутренний творческий хронотоп автора, а именно – тот способ, каким автор внутренне позиционирует себя в Универсуме.

Мотив цельности в мировой литературе часто связан с тем, что Т. Манн называет эльфическим [Манн, 1X, 349]. Эльфическое – посредничество между «небесным» и «дольным» мирами, между духом и материей; проводимость в обе стороны, перенос опыта, «пыльцы». Оно может выражаться более или менее ярко и у разных авторов обладает разным характером. Например, Т. Манн, реализуя эльфический процесс, занимает в нем позицию человека. У Гете – особенно в «Избирательном сродстве» и «Театральном призвании Вильгельма Мейстера» – преобладает «верхний» ракурс, вертикальная точка зрения. У Гессе точка зрения еще более, чем у Манна, погружена во внутренний мир человека. У Пушкина – вертикальный ракурс, но смягченный эльфической легкостью и иронией. Обращаясь к французской литературе, из которой непосредственно произрастает Кокто, можно отметить, что Стендаль смотрит на происходящее сверху, Флобер погружен вглубь (нижний ракурс).

У самого Кокто эльфическое выражается в хрупком равновесии между мирами – небесным и земным, в равновесии, которое достигнуто им и охраняется строго и неподкупно. Эта грань цельности, точка соприкосновения и слияния настолько ошутима, что ее можно потрогать. Она похожа на стекло, так же хрупка и прозрачна. (Не случайно символ, который кинорежиссер Кокто привнес в миф об Орфее, – зеркало). На этой грани непостижимого равновесия Кокто, как жонглер, обладает удивительной, нечеловеческой свободой. Он абсолютно раскован, но строг. Его работа настолько трудна, что, когда он улыбается, это акт высочайшего мужества; и эта работа настолько ему присуща, что, кажется, нет ничего великолепнее этого небесного цирка. Невольно вспоминается средневековая «Баллада о жонглере Богородицы»; невесомая, прозрачная эпичность Кретьена де Труа также, пожалуй, сродни виртуозной легкости Кокто.

Дом Кокто – не вверху и не внизу, а в этой тончайшей проницаемой грани между ними. Отсюда – и его легкость, неукорененность, его «ни там, ни здесь»; и отсюда же – его неподвижность, его «и там, и здесь».

Сам Кокто в эссе «Профессиональная тайна» эльфическое осознает как ангелическое: «<...> поэты частенько упоминают ангелов. По их и нашему представлению, ангел располагается между сферами человеческого и внечеловеческого. <...> Мне представляется, в нем есть нечто от боксера и от парусного корабля» [Кокто, 127-128].

В романе Кокто почти все действующие лица – ангелы. Причем ангелическое их состояние впервые упоминается в связи со стеклом, прозрачной и хрупкой гранью между одной средой и другой. Таким образом, внутренний хронотоп Кокто реализуется в образе-символе: «Ночью княгиня сквозь заднее стекло автомобиля, в котором она ехала вместе с Гийомом, увидела нелепую сцену <...> она (телеграфистка – Ж. К.) с застывшей улыбкой, как ангел в ночи, пронеслась над этими развалинами, то исчезая, то появляясь вновь в освещенном окне.

Княгиня тотчас приказала Гийому крикнуть доктору, чтобы тот погасил свет. В этих местах было небезопасно играть в ангелов: из-за нарушения правил светомаскировки их могли расстрелять как шпионов.

Клеманс и Гийом хорошо понимали друг друга. Прильнув к стеклу, они жадно вглядывались в темноту, как дети, вожделеющие пирожного» [Кокто, 25-26]. Таким образом, стекло и ангелы оказываются метонимически соединены между собой.

Мотив служения (который связан с мотивом цельности) – один из главных у Кокто, при всем том дыхании свободы и непредсказуемости, которое ему присуще. Гийом Тома – солдат. Все участники обоза находятся в ситуации служения, причем самоотверженного, хотя сами они этого не понимают. Однако получается, что служение для них – дороже жизни, поскольку они подвергаются смертельной опасности. Не служат только Генриетта и Пескель-Дюпор. Но они служат любви, они влюблены и тоже, в конечном счете, расплачиваются жизнью. (Пескель-Дюпор не умирает, но и не живет, разъединенный с любимой).

В эссе о Прусте Кокто проговаривается: «Дело в том, что Пруст служил. Он служил своему улью. Он повиновался законам меда и ночи» [Кокто, 429].

Природа строгости, которая овеает Кокто – суровость охранника, стража.

Стекло – символ внутреннего хронотопа Кокто – отчетливо присутствует в романе, время от времени метонимически замещаясь водой.

Вода, так же как стекло – пограничная стихия. Она – «растворившееся», словно дверь, стекло; она – дорога в смерть, как «жидкое» зеркало в фильме, сквозь которое Орфей проникает в потусторонний мир.

«Северное море в холодном блеске перекатывало свои волны, вода казалась такой холодной и такой похожей на формулу $H_2O \cdot NaCl$, что желание в ней выкупаться было бы равносильным желанию сжечь себя или похоронить заживо» [Кокто, 54].

«Когда их переправляли во Францию, гроб, плохо привязанный к крану, рухнул в воду» [Кокто, 21].

Вода как *prima materia* беспощадна к ангелам. Такова же земля. «Грязь мешала ползти. Она то засасывала жирным поцелуем кормилицы, то заставляла скользить,

сбивая с темпа» [Кокто, 82].

Чтобы не оказаться по пояс в холодной воде, Гийом сворачивает вправо, на заведомо опасный участок, где и находит свою смерть. [Кокто, 82-83]. Причем находит ее, сменив горизонталь дороги, по которой он полз, на вертикаль ангела: «Наконец эта неподвижность и тишина стали невыносимы. <...> И он пустился бежать.

Не слыша выстрелов, Гийом летел, прыгал, петлял» [Кокто, 83].

Доминирующий хронотоп романа также реализует мотив цельности: горизонталь дорог военного времени уравнивается вертикалью – полетом ангелов, неукорененностью главных героев.

Из-за недостатка места у нас нет возможности рассмотреть здесь сходство и различия манновских эльфов (Гадзио из «Смерти в Венеции», Непомук, в значительной мере Эсмеральда, в какой-то мере Руди Швердтфегер и даже сам Левекюн в «Докторе Фаустусе», отчасти Феликс Круль и Иосиф Прекрасный) и ангелов Кокто; скажем только, что и те, и другие, служат воплощению мотива цельности, так или иначе соединяя небо и землю, и обрели в этом качестве черты константности в мировой литературе. У Андрея Битова в финале «Ожидания обезьян» ангелы – это труженики-воины, тоже соединяющие небо и землю: «Опершись на раскаленные добела копыя, как на лопаты, в ватниках на белых крыльях, в небе подремывали ангелы <...> это к их крыльям пристал, как куриный помет, небесный мусор русских деревень, прикидываясь патиной: избы, заборы, проселки, колодцы, развалины храмов и тракторов...» [Битов, IV, 288], и он, грешный, молится за них (метонимическая константа, обозначенная Р. Клейман как «принцип qui pro quo» [Клейман, 2001, 101]).

У Кокто ангелы – обманщики-герои-падшие, они удерживают одновременно все возможные значения реальности, непрерывно, стремительно, блистательно играя ими.

Внутренний хронотоп Кокто помогает определить эстетический смысл его творчества как фантастическое равновесие миров, которое сам автор склонен называть «ирреальным реализмом» [Кокто, 373], а Т. Манн – «правдой», которая противостоит «действительности»:

«- <...> Поскольку, однако, она умерла, где она сейчас?

Там, где глина – пища ее.

Да, в действительности. Но правда не такова. <...>

Рувим опешил» [Манн, I, 400].

Эстетический смысл романа «Самозванец Тома» – карнавальная прорыв от «действительности» к истинной реальности, к правде. Главным приемом реализации этого прорыва становится мотив самозванства, по тонкости и полифоничности разработки сравнимый только с «Дон Кихотом».

Для Кокто не существует прорыв как «момент истины» – только вся жизнь как постоянный прорыв к истинной реальности. Причем он отслеживает неявное, неосознанное стремление к истине. Для него, так же как для Борхеса, значимы сны и зеркала как истинная реальность, зона, свободная от лжи, но изначально обманчивая.

«Самозванец Тома» описывает неосознанный, спонтанный подвиг во имя обретения истинной реальности, причем обман – одна из форм этого подвига и для персонажа, и для автора. Ложь и правда – карнавальные перевертыши: ложь постоянно

оказывается правдой, а правда – ложью. Самозванец оказывается героем, а герой – самозванцем (Руа, отомстивший за гибель друзей, самозванно считал себя виновным в их гибели). Самозванцами в романе являются люди, поскольку на самом деле они ангелы. Мотив самозванства то и дело оказывается в романе Кокто бескорыстным и всеобщим. Он рассматривается на всех возможных примерах, со всеми мыслимыми антитезными заменами: мужское и женское, взрослый и ребенок, аристократ и буржуа. В результате торжествует и оказывается катарсисом мотив цельности человека и мира, человека и его истинного начала, желаемого и действительного.

Персонажи делятся на положительных и фантастических. Среди фантастических – Гийом с его самозванством, доктор Верн с его геранями и Крестом, мадам Валиш с ее любовником, княгиня с ее пустым сердцем.

Положительных двое: это Генриетта с ее девически-невинной и женски-полноценной любовью и Руа с его законной мезтью и законной смертью за эту мезть. На их могилах будут «обычные надписи» [Кокто, 86]. Они любят смотреть цирк ангелов [Кокто, 17], но содержание представления им недоступно [Кокто, 68]. Это люди, которые испытывают именно то, что испытывать полагается, в отличие от фантастических, которые чувствуют все.

У героев Кокто двойное происхождение. Они сотканы из небесной чистоты (Клеманс по литературному происхождению – фея [Кокто, 73]) и из богатства масок французского театра. Почему-то это сочетание дает человека во плоти и крови. Удивительно, что из этой небесной чистоты у него сотканы все; он может сколько угодно говорить о том, что мадам Валиш – «полная противоположность княгине» [Кокто, 20]. Эта мерзкая интриганка тоже соткана из небесного материала, так же как ее любовник «с блудливыми глазами на желтом лице» [Кокто, 21], доктор Жантиль, человек, который «ел и жил, ничему не удивляясь» [Кокто, 86], и которому она поэтому говорила: «Доктор, вы бог!». Доктор Жантиль – родной брат флюберовского г-на Омэ; но, в отличие от Флюбера, Кокто не демонизирует пошлость: такого бога нет в его пантеоне.

Для этого романа характерны зыбкость, обманность доминирующих метафор. Обманые метафоры: театр, маскарад, роль, актер, подмостки, декорации. Кокто не маскараден, а карнавален. В карнавале нет ролей, и карнавальная маска не скрывает истинное лицо, а является инструментом в ритуале обращения к сущности. Но в этом романе не могло не быть ложных ходов. Обманывая нас, автор метонимически превращается в героя, Кокто становится Гийомом Тома, а тот – Жаном Кокто.

Таким образом, мотив цельности в романе Кокто достигается уникальной разработкой самозванства. Поскольку «действительность», которую следует преодолеть, чтобы прорваться к истинной реальности, основана на лжи, Кокто вооружает своих ангелов обманом и маской. И обман теряет зловещую власть над миром, он превращается в истинную реальность, то есть игру. Цельность восстанавливается через катарсис слияния человека с его истинным началом, желаемого и действительного.

Несмотря на сугубую оригинальность, присущую Жану Кокто, привнесенный им карнавалльно-эльфический аспект связан с традицией французской литературы и оказал глубокое воздействие на литературу мировую, впитавшую «ирреальный реализм» Кокто.

Bibliographie

Cocteau J. *Thomas l'imposteur*. Paris, 1923.

Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1979.

Бахтин М. *Эпос и роман*. СПб., 2000.

Битов А. *Империя в четырех измерениях*. Харьков; М., 1996.

Клейман Р. *Достоевский: константы поэтики*. Кишинев, 2001.

Клейман Р. *Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе*.

Кишинев, 1985.

Кокто Ж. *Тяжесть бытия*. СПб., 2003.

Манн Т. *Иосиф и его братья*. М., 1991.

Манн Т. *Собр. соч.*: в 10 т. М., 1959-1961.

ESEU: PATENTUL FRANCEZ AL LITERATURII *IN POTENTIA*

Carolina DODU-SAVCA,
Academia de Științe a Moldovei, Chișinău
dodusavcarolina@yahoo.fr

*Studiile generice, elaborate în secolul al XX-lea, sunt orientate să reducă, diacronicește și / sau sincronicește, ambiguitatea conceptuală și complexitatea funcțională a problematicii „Gen”. Chestiunea rămâne deosebit de ardentă per ansamblu, or teoria Eseului bate recordurile de disonanță poetică, implicând atitudini extreme: de revendicare a statutului de gen și desconsiderare generică a Eseului. Însemnul genetic al discordiei e – rigoarea testamentară de singularitate a scriiturii *Essais*, manifestată de Montaigne, și descendența heteroclită a scrierii moștenită de esești, care conduce la degradarea identitară a genului de resort – transgresat în vacarm exegetic. Eseul, mai mult decât alte genuri, e preocupat de delimitarea ariei și conturarea frontierelor – cu cât mai vană e antrepriza, cu atât mai împătimit e Eseul și teoria lui.*

Literele moderne (în prima jumătate a sec. al XX-lea) demască caracterul rebel al *formelor literare* – caracter inherent spiritului lor artistic de originalitate – și face transparent dinamismul genurilor, relativizează rigorile sistemelor clasice și neutralizează demarcațiile intergenerice. Teoria modernă face probe de migrare, degradare generică: e o demonstrație de transgenericitate, spectacol de degenerescență și reevaluare a sistemelor; în consecință clasificările sunt jonglate dialectic: denegate și „arhaizate” / reconfigurate și arhi-solicitate, „trendy”, la modă, chiar. Astfel, reacțiile diametral opuse ale teoriei genurilor literare desfășoară multiple concepții – organicistă (Schlegel), biologică (Brunetière), etc. – dominate, la începutul secolului al XX-lea, de perspectiva istorică spiralată. În concordanța prismelor, majoritatea „metamorfozelor” de pe harta literară mărturisesc un metabolism de inerență dedublantă: se recuperează / eclipsează forme, resuscită / agonizează genuri, etc. Identic lumii organice, genurile perindă în spațiu și timp: apar, se dezvoltă, dispar / mor iremediabil sau supraviețuiesc. Emblematic, în acest sens, ar fi Eseul. „Reemergența” genului eseistic, născut în epoca Renașterii, se produce (în secolul al XX-lea) în consecința inițierii noilor *topoi*, estompării vechilor tipare de scriere și, mai cu seamă, patimii de profundă *autoscopie* lăuntrică, *autognosis*, stenografiere existențială.

Dorul de aventură intelectual-antropologică, hiper-solicitat pe parcursul secolului al XX-lea, regenerează genul notoriu al literelor franceze ca GEN PRO LITERATURĂ și promotor al literaturii *in potentia*.

Istoria literară nu consemnează Eseul – la litera teoriei, cu dedicații exegetice integrale – decât tardiv, în prima decadă a secolului trecut, când discuțiile focalizează redimensionarea conceptuală a GENurilor și criza conjuncturilor scripturale. În zorii secolului al XX-lea perspectivele empirice se aștern avantajos în calea formei ezitante, marginale, heteroclitice, dar cu potențialitate ofertantă.

Eseul e remarcat, mai întâi de esteticieni și filosofi (Georg von Lukács, Theodor W. Adorno, etc.), iar mai apoi de poeticieni (Hugh Walker, Bonamy Dobrée, Max Bense, Thomas Harrison, W. Müller-Funk, Benjamin, Hildegard Träger, Dominique Combe, Claire de Obaldia, Pierre Glaudes, Jean-François Louette, Marielle Macé, Irène Langlet, etc.) și

cu multă angoasă de tagma lexicografilor. Preocuparea teoretică a studiilor descendente din diverse tradiții nu corespunde întotdeauna spațiului editorial ocupat de producția de resort. Semnalăm, la acest capitol, disproporția teorie / prestație a Eseului atestată în Poetica franceză (or industria franceză a sec. al XX-lea abundă de eseuri). Teoria / critica literară a genului, de altfel, poate fi cuantificată direct proporțional textelor eseistice elaborate în fiecare tradiție: poetica anglo-saxonă (Laurence Stapleton și Elbert N. S. Thompson elaborează studii specializate despre eseul englez în sec. al XVII-lea) tratează Eseul destul de amplu; cea franceză comportă carențe (în raport cu prezența masivă a „familiei” de creații de resort); exegeza germană o depășește cantitativ, eventual și calitativ pe ultima; iar cea transatlantică – americană (Hugh Walker, Bonamy Dobrée, Graham Good (!)- *The Observing of the Self. Rediscovering the Essay*, 1988/, Scholes, Klaus, etc.) și, în deosebi, canadiană (Jean Marcel, Jean Terrasse, Marc Angenot, André Belleau, Robert Vigneault, etc.) sporește recent ritmul și numărul cercetărilor; am mai invoca poetica relativ tânără, dar nu mai puțin aglomerată a tradiției ibero-americane (Martín Alfonso Pedraz / span., Enrique Anderson Imbert / arg., D. V. Bleznic / mex., Guillermo Diaz-Plaja, etc.), calificată, majoritar, drept critică cu tentă metaforico-lirică. Fila studiilor teoretice românești comportă două lucrări (integrale!): *Căile Eseului* de Traian Liviu Birăescu (1976) și *Eseul – o formă a neliniștii* de Alina Pamfil (2000) și mai multe articole, între care menționăm studiul-intrare de dicționar, important, semnat de Adrian Marino *Eseul* (în Dicționar de idei literare, 1973), precum și articolele: *Despre eseu* („Gândirea” XIV/4, 1935) de Vasile Băncilă; *Pledoarie pentru autonomia eseului* („Euphorion”, 1969) de Nicolae Balotă și altele. Listele nominale sunt infinite, am privilegiat cu toate acestea teoreticienii consacrați (!) în teoria Eseului.

Preocupările inițiale, exprimate de esteticieni și filosofi, focalizează prioritar expresia intelectual-artistică (nu configurația genealogică) a Eseului, implicând speculații în mari doze de idealism glosate, în special, de esteticianul ungar Georg von Lukács. În *Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper* (Despre natura și forma eseului. *O scrisoare lui Leo Popper*, 1911) – primul titlu în poetica genului – Lukács califică eseul ca „operă artistică”, „gen artistic” (*Kunstwerk, Kunstgattung*). Teoreticianul detractează filiera discriminatorie – Eseul poate lesne fi la același nivel cu o operă literară/ „l'égal d'une œuvre littéraire», iar segregările ar fi injuste/ „il serait injuste de faire sur ce point des distinctions de valeur» [Lukács, p.16] – și stigmatizează refuzul, ce răsună din poetica tradițională, de a recunoaște legitimitatea statului generic al Eseului.

Interesul primar al studiului focalizează identificarea unității formale a scrierilor cartografiate „ESEURI” – „ce qui nous importe/.../ savoir s'il existe en eux quelque choses qui leur permettrait d'accéder à une forme nouvelle, qui leur serait propre, et si ce principe est identique pour chacun d'entre eux. Si toutefois cette unité existe en quoi consiste-t-elle?” [*id.*, p.15] Un alt punct de interes e problematica echilibrului de interferență/ interpătrundere a *eseului* cu *critica* - „Donc la critique, l'essai - ou quel que soit le nom que tu veuilles provisoirement lui donner - en tant qu'oeuvre d'art, en tant que genre artistique” [*id.*, p.16]. Ca să demonstreze relevanța artistică a Eseului, esteticianul își potrivește argumentele la tezele elino-romane care atribuie critica artei – „la critique relevait de l'art et non de la science” [*id.*, pp.16-18], dar aceste teze „apuse” (în Antichitate arta e concepută inconștient - „tout inconsciemment” [*id.*, p.16], chiar după spusele sale, nu învederează

complexul interogativ al eseului. Esența veritabilei întrebări – „Qu'est-ce que l'essai, quelle est l'expression recherchée et quels en sont les moyens?” – cere să renunțăm la abordări monopolizante, cum ar fi, bunăoară, concentrarea obsesională asupra calității scriiturii – „on a trop unilatéralement mis l'accent sur la qualité de l'écriture” [id.]. Lukács stăruie *a priori* asupra materiei artistice a Eseului, funcționalității și autenticității eseurilor – „dans quelle mesure les écrits vraiment grands qui appartiennent à cette catégorie, sont-ils coulés dans une forme et dans quelle mesure cette forme qui est la leur, est-elle autonome?” – încercând să izoleze tranșant („de façon aussi tranchée que possible») eseul de circumscrierea uniformizantă știință – morală – artă – «Jusqu'à présent la forme de l'essai n'a toujours pas parcouru le trajet vers l'autonomie que sa sœur, la littérature, a accompli depuis longtemps: le trajet qui consiste à se dégager d'une unité primitive ou indifférenciée avec la science, la morale et l'art». [id., p.38] – *via* eseuri autentice, neglijându-le pe cele utile – „qui ne peuvent jamais nous donner que des enseignements, des éléments d'information et des „rapports” [id., p.17]. Chintesența demersului său, lansat pe desemnarea eseului ca formă de artă particulară, mai traduce preocuparea de identificare distinctivă – eseu / opere literare, eseu / tratate filosofice – a caracterizărilor de diferențiere, eventual servile aceluiași coeficient de legitimare generică, prin confruntare de opoziție. Procesul de *palpabilitate a distincțiilor* interne a formelor de artă –, ce qui est viable pour une forme d'art, est mort pour les autres: voilà une preuve pratique et palpable de la distinction interne des formes” [id., p.25] – *nu* neglijează importanța omniprezenței echilibrului. Lukács pledează pentru unitate și echilibru „pe platoul formelor literare” – „le problème de l'équilibre: l'univers et l'au-delà, l'image et la transparence, l'idée et l'émanation se trouvent respectivement sur un plateau de la balance, qui doit être maintenu en équilibre” [id., p.27] – indispensabil în expresia masivă a tiparelor literare și sesizat cu evidență sporită în scrutarea fină a formelor. Esteticianul indică – pe exemplul *tragedie și poveste* – liniaritatea în progres a demarcațiilor intergenerice: cu cât mai mult sondăm problematica, aprofundăm comparațiile, cu atât mai mult se restrâng suprafețele, se estompează culorile: „plus les questions vont loin /.../ plus les images deviennent linéaires, plus se restreignent les surfaces où tout se concentre, plus les couleurs palissent et perdent leur éclat, /.../ [id., p.26]”. Teoreticianul culminează demonstrația printr-o comparație ilustrativă – „si l'on comparait les diverses formes de l'oeuvre littéraire à la lumière solaire réfractée par le prisme, les écrits des essayistes en seraient les rayons ultra-violetts.” [id.] – și, deja, mult vehiculată în studiile critice, ca o evidență redutabilă a caracterului inedit, atipic al acestui discurs.

O altă trăsătură esențială a genului, conturată de estetician, e natura palimpsestică a Eseului – creație concepută pe teren prelucrat („il appartient donc à sa nature de ne pas faire surgir de la vacuité du néant des choses nouvelles, mais de conférer une organisation nouvelle aux choses qui ont déjà, à un moment quelconque, possédé la vie.” [id., p.33]), depusă în straturi la un substrat *pre-existent* – care devine o „proprietate-metodă” distinctivă a demersului eseistic, relativ confundabil, în acest raport, cu demersul *criticii literare*. În viziunea lui Lukács, eseul reordonează lucrurile *deja formate* („etwas bereits”), odată existente („schon einmal Dagewesenes”), purtând dubla responsabilitate a prezentării corecte și interpretării cu pătrundere și justete a lucrurilor, „de a le numi în mod adecvat esența” (*Wesen*) [Pamfil, p.79]. Într-adevăr, textul Eseului nu e creat *ex nihilo*, uneori Eseistul deturneză firul ideatic, se desprinde de la incipientul gândurilor sale pentru a se

dedica unor idei extrinsece, unei sfere exterioare de interes, dar eronată e părerea acelor care rezumă scriitura – după cum menționează Lukács – la *explicarea* de poeme, tablouri, cărți...; formula e aplicabilă eseului critic, dar impropriu extinsă asupra Eseului, în general. Mai ales în literatura modernă Eseul debordează configurația critică, confruntându-se unei stări antinomice de *in/autosuficiență* a demersului său – ambiguitatea proteiformă nu-i permite, în primă instanță, să-și definească independent forma („trop multiforme pour surgir de lui-même” [Lukács, p.43], iar autonomia refractară prefigurează, în ultimă instanță, propriul mecanism (*trop autonome pour être un serviteur dévoué* – [*id.*, p.43]). Conchidem că, cel puțin la punctul de pornire, textura morfematică a *criticii* se menține în principiul de construire al textului.

Optica studiului lukácsian – pe care l-am privilegiat datorită pioneratului (prima lucrare de ținută teoretică în exegeza Eseului), dar și votului de încredere pe care-l acordă acestei forme literare – reprezintă pastila comprimată a primelor încercări teoretice (intentate de filosofi și esteticieni) care relevă dimensiunea *cogitandi* a discursului, unde Lukács, în deosebi, stăruie asupra relaționării *filosoficului* - *literarului* din Eseu. Esteticianul explică concludent evacuarea voită a substanței „savante” din spațiul eseului ca o detașare firească de la demersul științific și distanțare de filosofia pură – „perfectiune glacial indiferentă”, după cum o califică Lukács. Prin divorțul Eseului (nici definitiv, nici categoric) de nomenclatura științifică și filosofică, subînțelegem o revendicare de autonomie, și o „atașare”, mult mai adecvată, a discursului la propriile sale dimensiuni – *eseistice*, inconstante și eterogene: compilatoare interdisciplinar (diegetic: *filosofic, psihologic, etic, estetic...*), complimentare instrumentar (procedee retorice, conjuncturi filosofice, articulare filologică, timbrare metaforică), dar profilate într-o arie autonomă – a Eseului. Ideea înstrăinării comportă, de fapt, o coordonare concesională a discursului eseistic: filosofia, omniprezentă în nervura discursivă a Eseului, se implică în metaforic, iar metaforicul purcede la o abordare reflexivă.

Constatăm, cu evidență irefutabilă, că pleada esteticienilor-filosofi acreditează nu configurația generică, ci *modul de gândire* al Eseului taxat de practica filosofică, așa cum a fost tratat, „văzut” în prima jumătate a secolului trecut.

Tagma literaților, spre deosebire, îl identifică *generic* pe canevasul formelor discursive, legiferând studii genealogice, genetice, *genologice* și genealogico-morfologice, din perspectiva diacronică, și identificând regimul formal-funcțional al Eseului prin considerări despre subiect, manieră, tehnici, stil, proprietăți, caracteristici, natură... din perspectivă sincronică care e ineputabil sondată/reflectată până și în reflecții, *citare, maxime* - în rol de constituente rudimentare ale Eseului.

Corola genologică a Eseului e intentată de exegeza germană: Alfred Kerr și romanticii coroborează, între primii, potențialitatea eseului ca Gen (nu doar valoarea artistică a Eseului, precum Lukács), propus, împreună cu alte forme ale prozei de idei, să candideze printre „marile genuri”. Carl Klaus recunoaște, la rândul său, „patru forme de literatură” – ficțiune, poezie, dramă și *eseu*; identică e convingerea lui Klaus Weissenberger, regizată mai târziu și de teoreticianul francez Dominique Combe în cuaternitatea – ficțiune narativă, poezie, teatru, eseu. În contextul spațiului transgeneric, Dominique Viart validează cinci genuri: poezie, ficțiune, eseu, biografie, autobiografie, identificabile, printr-o metaforă geometrică, unui pentaedru („un pentaèdre”) – „un espace dont la poésie, la fiction, l’essai,

la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets" [Viart, p.338.]. Plecând, totuși, de la distincția cuaternă a genurilor (care domină arena literelor) ne interesează *a priori* cât de netă e distincția externă și certă dispoziția din interior? Cât de „binevoitoare” e însăși teoria literară? Răspunsul depinde de unghiul din care vom privi problema; aici sunt două posibilități: exegeza deliberativă – obstinația de a-l cadra generic și a-i edifica un ansamblu de precepte (perspectiva tradițională) sau „redactarea” unui *memorandum* – enumerarea unor recurențe mai mult decât a unor reguli și prefigurarea *antiregulilor* (care aduce mult spor evolutiv în desemnarea descriptivului generic) ca o evidență a non conformismului inerent Eseului (poziția non tradițională, „inovatoare”). În primul caz, îl recunoaștem ca gen între *genuri*, în al doilea, îi desemnăm o „acoperire”, un spațiu gravitațional – cu centru de forță, dar fără demarcații frontaliere. În mod cert, ambele atitudini sunt în concordanță deplină – mulți teoreticieni le abordează alternativ, contaminați de imanența genului examinat (performanță bipolară a Eseului) – scandând imposibilitatea / indispensabilitatea clasificării. Din păcate, exegeza Eseului gravitează, până în prezent, prin „aria aproximativului” (Alina Pamfil), iar *orice* problemă *devine* Problemă, *fiice* aspect declanșează o negație a genului – conștiința literară a Eseului – sau chiar a Genului – *concept*. Căci, problema Genului, *aici*, se confundă cu toate celelalte: cu valoarea (Klaus Günter Just), cu stilul, modul... sau e contestată radical: „el Ensayo”, en tanto género abstracto y universal, no existe sino en la cabeza de los profesores. Lo que existe son “los ensayos”, concretos, singularísimos e irrepitables en la historia de la literatura. No hay dos ensayistas que los escriban del mismo modo.” [Imbert, p.106]. Exegeții reductibili – Combe, Marino, Glaudes, Louette – inculcă comportamentul funcțional camelionic și caracterul formal refractar al Eseului, și, totodată, nu renunță la sesizarea, „stăpânirea” teoretică a acestuia. Deși ireductibil la un model morfologic (definitiv) de caracterizări / caractere cuprinzătoare și valabile pentru *variant* – modelul montaignian, baconian și *derivativele* – Eseul trebuie „încercat” – „«essayer» l'essai”, reclamă teoreticienii Glaudes și Louette – în pofida sinuozității configurative (*genul*) și naturii labirintice (*spiritul*). Pentru profitul evolutiv al teoretizării Eseului, complementarizarea celor două poziții – tradițională / non tradițională – e varianta optimă, mai ales, dacă e abordată cu minim exacerbat (fără implicații de extremism patetic), pentru o cercetare constructivă – circumscriind un spațiu generic gravitațional, nu demarcațional.

Astfel, în perimetrul diacronic, prima topografiere e atestată în secolul al XVIII-lea, – la mai bine de un secol de ființare literară a eseului, în repartiția ierarhică a genurilor „minore”: epistolă, satiră, eseu. Până în secolul al XX-lea, studiile teoretice se limitează doar la localizarea *eseului* în rețeaua Genurilor (în Renaștere repartiția indică genuri „majore” – *epopeea, oda, epistola, sonetul, etc.* / „minore” – *lirica, epigrama, pastorală*; iar în clasicism „majore” – *tragedia, epopeea, comedia* / „minore” – *idila, elegia, satira, sonetul, etc.*) și la prezentarea unor definiții de dicționar. Proiectarea paradigmei generice tradiționale (secolele XVIII-XIX), de macro-circulație, menționează pasager existența Eseului, fără „dezvăluiri” teoretice pertinente, și doar în secolul trecut (XX) îl focalizează plenar (nu și exhaustiv), dar și atunci îl proiectează, de cele mai multe ori, în penumbra „marilor genuri”, desemnându-l în lumini cvasi-peiorative identitar (Jean-Marie Schaeffer, Béhar) sau ignorându-l (Petre V. Haneș, Nohemi Bomher, Daniel-Henri Pageaux, etc.). Perspectiva sa teoretică a fost dejucată de mai mulți factori: până în sec. al XIX-lea de

hegemonia tripartiției genurilor – *epic, lyric, dramatic*; în plin Romantism, eseul nu se regăsește în *modurile* literare solicitate; în post-romantism, mai mult ca oricând, scoate la iveală tot calamburul structurii interne și împovărează nespusele poetice de resort. Odată cu descifrarea subteranelor din atelierul de creație montaigniană – în 1908 Pierre Villey elaborează o analiză sagace a textului *Eseurilor* (*Essais*, 1580) – teoria pare să câștige teren și confidență, dar răsplata eforturilor se lasă așteptată. Deși Eseul se remarcă printr-o prezență activă în *industria* literară a secolului al XX-lea, *teoria* „ezită” să-i recunoască statutul. Trinitatea clasică tradițională – *epic, lyric, dramatic* – nu intenționează (cel puțin în prima jumătate a sec. al XX-lea) să ratifice *eseul* în rândul *subgenurilor* derivate – independent de potența emblematică a Eseului de a concepe multiform viața și indiferent de modalitățile lui empirice de „contemplativitate și înțelegere”* [Marino, p.713]. De ce rămâne, atunci, inclasabil? Eseul nu se raportează direct la teoria genurilor, nu relaționează cu terminologia acesteia, nu poate să-și onoreze obligațiile primare – nici nu și le asumă, de fapt, le încalcă din start, dezinvolt și premeditat, de aceea nu a reușit să devină un gen „onorabil”, din vizor teoretic, precum romanul, și nici nu va deveni unul, așa cum statutul de *gen* presupune respectarea unui set de reguli și precepte. Evidența flagranțelor comise de Eseu se reflectă în calificativele declanșate, pe fila istoriei, de sintagma pascaliană „gen degenerat” și proliferate vertiginos pe paginile criticii literare: „gen imatur” (Lukács); „gen atopic”/„gen excentric” [*Dictionnaire historique...*, 1985.], „mixt”; „exuberant” („touffu” – R. Vigneault); gen „federator”, („genre «fourre-tout»”- D. Combe / terme „fourre-tout” – zice Klaus – despre noțiunea „essai”); „intersecție / răscruce a genurilor” («carrefour des genres en prose»- M. Fumaroli); „gen marginal” (C. de Obaldia); „gen al diversității” (A. Perron); „gen nefast/nuizibil” („genre mauvais”-„rău” – P. Glaudes); „cea mai *auto-indulgentă* formă literară” („the most self-indulgent of all literary forms” – D. Daiches); „gen cu statut de deșeu”, „reziduu inform”, „eșantion fără valoare” („statut de déchet”, „résidu informe”, „l'échantillon sans valeur” Mathieu-Castellani); *tuti fruti*, „camelion”, „avorton” (A. Pamfil),... – „gen pilot”, completăm noi, gen macrotextual ce perindă într-o indeterminare generică. Reputația eseului e compromisă, după cum o mărturisesc majoritar sintagmele și conform declarațiilor frontale ale poeziei franceze care conclud că Eseul „flirtează cu toate genurile”; în același spirit, exegeza germană îl numește „produs bastard”. De altfel, în Germania, eseul provoacă o adevărată reacție „defensivă” a criticii (Adorno), așa cum eseul încurajează și provoacă la „libertate”, libertatea intelectuală redutabilă pentru corectitudinea spiritului german.

În consecința acestor simptome, diagnosticul e alarmant: singura regulă a Eseului pare să fie „dezorganizarea sistematică” (Barthes), iar legea de căpătâi – „erezia” („la loi formelle la plus profonde de l'essai, est l'hérésie. On voit ainsi apparaître dans la chose, dans la désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée ce qu'elles ont en secret pour finalité objective de tenir caché aux regards.” [Adorno, p.84]. Constatăm că din toată dorința genului de libertate și oroare față de tacticile generice dictatoriale, parcursul său se transformă în libertinaj. El împrumută perpetuu: *liricul* – ca să-și asigure o înlănțuire metaforică, omologată de imagini emoționante – «à l'inverse de l'ordre logique», solilocviu «L'essai est «poétique» en ceci que l'auteur semble s'y adresser à lui-même plutôt qu'aux autres.»; *epicul* – pentru complementarizarea discursului prin narațiune, descriere... – „du récit localisé des *exempla*”* [Obaldia, p.14]. Obaldia sugerează că eseistul chiar se

complace în rol de narator, mai mult decât în rol de moralizator – «à narrer et à raconter plutôt qu'à instruire» [*id.*, p.15].

Coloana eseului e constituită din vertebrele *liric, dramatic, epic*, iar această legătură impozitează acerb omogenitatea Eseului. Din punct de vedere exegetic, Eseul e un „monstre protéiforme”, cum îl califică Obaldia [*id.*], dând probe de echilibristic între categoriile „*essai comme poème*”, „*essai comme représentation*”, „*essai comme récit*” [*id.*]. În această ordine de idei, ne autorizăm să reperăm fluctuanța comportamentală a Eseului în comentariul inedit al lui Réda Bensmaïa:

„[l'essai] ne mélange pas les genres, mais les complique: dès lors ce sont les Genres qui sont en quelque sorte les „retombées”, les effectuations historiquement déterminées de ce qui se trame potentiellement dans l'essai. Ce dernier se présente alors comme ce moment de l'écriture *d'avant* le genre et la généricité elle-même ou, si l'on préfère, la matrice de toute la généricité possible. [...] L'essai ne serait ni le non-être comme Rien, ni l'être comme Tout, mais la figure de l'Altérité, l'Autre qui suscite tous les autres [genres]” [p. p.125].

Cu toate că Eseul împrumută constant, nu o face cu reverențe îndatoritoare, din contra, în raza sa „platoul genurilor” (Lukács) devine al său; nu se subordonează nici unui gen, fiindcă le cumulează pe toate, din predispoziție genetică – *Essais* de Montaigne – operând un „amestec” al genurilor – „*mélange des genres*”, zice Macé – prin import și reorganizare formal-funcțională a sistemelor preclasice și inspirație de renovare instrumentară a genului. Oportunismul de inovație uluitoare, fără precedent – ca dublă noutate a denumirii și formei promovate, i-a câștigat lui Montaigne glorie, iar poeticienilor angoasă insomniacă. Scriitorul bordelez „dezlănțuie” textul său, încât cea mai rezonabilă remarcă emisă de un exeget să fie cea care infirmă posibilitatea cadrării lui (deoarece aceasta ar însemna asasinarea spiritului de singularitate neîncadrabilă). Alastair Fowler [*apud* Obaldia, p. 16.] nu pune la îndoială statutul literar al operei montaigniene *Essais*, dar recunoaște ambiguitatea genului pe care îl declanșează printr-o tentativă de *omogenizare*, zicem noi, a unei mase de texte, fragmente, segmente diverse. Centrând demersul teoretic pe declarația lui Bensmaïa, radicalizăm patetic circumstanțele: dacă Eseul e „Alteritatea” – fisurează Genul (conceptul - categorie reprezentativă a formei literare) și *coincide* GENurile – atunci exegeza lui e teren minat. Am putea să dăm alarmă, să arborăm renunțare, precum că Eseul nu e încadrabil, iar toate genurile sunt consecințe ale „efectelor” sale – cum sugerează Bensmaïa „retombées” – dar această ar însemna să ne lăsăm influențați de comportamentul său insolit și spiritul său deconcertant. Prin schimbare de atitudini vom aborda – în unison cu exegeta Claire de Obaldia – ideea de Gen, renunțând la cea de genuri individuale („Il nous faut notamment tenir compte du contexte au sein duquel la notion de Genre, dans son acception absolue de l'essence même de la littérature [...], supplante celle des genres individuels” [Obaldia, p.56]). Indicat ar fi să transferăm atenția, în mare parte, asupra *Eseurilor* montaigniene (*Essais*, 1580), punctul de pornire și nucleul „radioactiv” al genului. Permutarea ne pune la dispoziție o tratare procedural extensibilă, non restrictivă, non tradițională și, prin urmare, susceptibilă de imprecedența situației. Decizia obaldiană ne absolvă de altercațiile genericizante, ce devin exasperante în cazul dat.

Formal, eseul nu se încadrează în genuri, ci cantonează între ele, și atunci, în van e să-l surghiunim forțat în spații „închise”. Mai bine venită e atitudinea esențialistă care ar

stipula, în primul rând, reprezentanța Eseului printr-o formațiune ambulatorie, zicem noi, în contul variabilității formale și gesticii de echilibristic „între genuri” (de care dă dovadă Eseul). În al doilea rând, ea ar tolera starea de tranzitivitate a Eseului, ca *Gen* pro literatură, de liberă circulație în – *inter / intra / meta* – toposul literar, fără interdicții, fără zone de restricție. Abordat astfel, Eseul devine transparent prin *ceea ce este* cu adevărat: genul ca viză în spațiul literelor, din punct de vedere formal /– conștiință poetică/ și gen ca spirit artistic, din punct de vedere funcțional /– concept de referință generică/.

Eseul nu se înscrie, cu drepturi depline, în curentul speciilor fundamentale a tripartitei genurilor, rămâne un afluent al acestora la nivel local și / sau global. Eseul se identifică, în calitate de *gen*, unui spațiu circular care antrenează în mișcarea sa toată suflarea de creație și poate fi conceput ca o galaxie de scrieri / scriituri, modalități ce oferă combinații surprinzătoare, dar rămâne refractar la clasificările ostentative și relevă *non* apartenență taxinomică definitivă.

Note

- * Estetica germană etalează o teorie conform căreia cele „trei familii de forme literare” exprimă trei dimensiuni ale sufletului omenesc: contemplativitate și înțelegere – epicul; simțire și participare – liricul; înțelegere și acțiune – dramaticul”. Cules din Adrian Marino, Dicționar de idei literare. Vol. I, Ed. Eminescu, 1973.
- ** *Exempla - des courts récits qui, à l'époque de Montaigne, sont censés illustrer ou délivrer des injonctions morales.* Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*. Trad. de l'angl. Emilie Colombani. Ed. du Seuil, Paris, 2005. (original – *The essayistic Spirit, Literature, Modern Criticism and the Essay*, Clarendon Press, Oxford, 1995.)

Referințe bibliografice

1. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. /A-K/ Paris, Larousse, 1985.
2. „Quien es el padre del ensayo?” (1972, p.301) Enrique Anderson Imbert, citat de José Luís Gómez-Martínez, *Teoría del Ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
3. Adorno, Theodor. *Approches de l'essai*. Anthologie de textes rassemblés et présentés par François Dumont. Québec, Ed. Nota Bene, 2003
4. Bensaïa Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986.
5. Lukács, Georg von. „Nature et forme de l'essai”, in *Approches de l'essai. ed. cit.*
6. Pamfil, Alina. *Eseul. O formă a neliniștii*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
7. Viart, Dominique. „Essais-Fictions: les biographies (ré)inventées” (pp.331-345) in *L'éclatement des genres au XX-e siècle*. Mars Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

К ПРОБЛЕМЕ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (А.КАМЮ, «ПОСТОРОННИЙ» И С. БЕККЕТ, « В ОЖИДАНИИ ГОДО»)

Ирина ДВОРНИНА,
Академия Наук Молдовы, Кишинев
irina_dvornina@yahoo.com

Представляемый доклад является частью более общего труда, который ставит целью систематизировать соотношение общечеловеческого и национального в литературном процессе XX века. Проведенное нами предварительное исследование позволило выстроить основную типологию рассматриваемого соотношения. Как нам представляется, основной корпус литературных текстов может быть систематизирован по трем группам: 1. Преобладание национального начала. 2. Преобладание общечеловеческого начала. 3. Динамическое равновесие национального и общечеловеческого.

Разумеется, нет какой-либо «китайской стены», жестко разделяющей все три типа, и поэтому достаточно сложно говорить о четком их разграничении. Даже в предварительном рассмотрении, проделанном нами, очевидны различные варианты интерференции, но, вместе с тем, выделяя некоторые специфические для каждой группы черты, мы можем пользоваться предлагаемой типологией как рабочим инструментом.

В соответствии с предложенной типологией, произведения Камю и Беккета могут быть отнесены ко второму типу нашей классификации. Тексты, относимые к этому типу, как нам представляется, элементы национального колорита сводят к минимуму. Такие тексты не ограничены конкретными временными рамками. Они не привязаны жестко к географическим топосам. Для них не столь важен национально-этнографический колорит, «*couleur locale*». Они – о человеке в большом современном мире. Это произведения «глобализованного», общечеловеческого характера.

Таким образом, основная цель настоящего доклада – проследить, как два крупнейших франкоязычных автора XX века воплощают в своих творениях общечеловеческие тенденции развития литературы послевоенного периода. Оба автора рассматривают сходные мотивы, но в различных художественных формах, под различными углами зрения. Сравнительное изучение этих разных ракурсов, точек зрения и приемов – предмет нашего рассмотрения.

Творчество этих двух авторов, столь разное по жанрам, стилю и содержанию, в сущности, об одном и том же – об абсурдности морали, навязанной личностью обществом, об одиночестве человека в мире, о бессмысленности бытия, о бессодержательности времени. И в творчестве Камю, и в творчестве Беккета отражаются основные тенденции мироощущения послевоенной цивилизации: бессмысленность бытия как такового, восприятие жизни как ожидания, убивание времени.

Мотив убивания времени объединяет оба текста. Вот персонаж Камю в тюрьме:

«Первые месяцы давались тяжело. Надо было как-то себя одолевать, но это-то и помогало провести время. К примеру, мучительно хотелось женщину. Это естественно, я молод. Я никогда не думал именно о Мари. Думал просто о женщине, вообще

о женщинах, обо всех, кого знал, и о том, когда и как с ними сходилась, но думал так много, что вся камера наполнялась их лицами, в ней становилось тесно от моих желаний. В каком-то смысле это выводило из равновесия. Зато так я легче убивал время» [Камю, 24].

А вот два персонажа пьесы Беккета убивают время, ожидая прихода Годо:

«Эстрагон: Он мог бы уже и прийти.

Владимир: Он ничего твердо не обещал.

Эстрагон: А если он не придет?

Владимир: Тогда вернемся завтра.

Эстрагон: А потом послезавтра.

Владимир: Может быть.

Эстрагон: И так без конца.

Владимир: Ты хочешь сказать....

Эстрагон: Пока он не придет...»

[Беккет, 2].

В обоих текстах, как следствие, происходит метонимический перенос ответственности за бессмысленность жизни целого поколения.

У Камю ответственность за все несет персонально Мерсо, реальный человек, посторонний в своей собственной жизни, но выбранный обществом, чтобы быть «убитым тихо и скромно, чуть пристыжено и очень аккуратно» [Камю, 36]. У Беккета – это некто «Годо», которого, сидя у дороги, ждут два человека. В ожидании они разговаривают то о том, то об этом, но время от времени между ними происходит один и тот же диалог: «Ну что, пошли? – Пошли. И сидят».

Особенность главного героя Камю – полное отсутствие лицемерия, нежелание лгать и притворяться, даже если это противоречит его жизненным интересам: «Опять прозвенел звонок, меня повели на скамью подсудимых, и навстречу из зала хлынула тишина – странная, небывалая тишина.... Председатель в каких-то высокопарных выражениях сказал мне, что именем французского народа мне на площади прилюдно отрубят голову... Жандармы стали очень милы.... Но председатель суда спросил, не хочу ли я еще что-нибудь прибавить. Я немного подумал. И сказал: – Нет. И тогда меня увели» [Камю, 34].

Мерсо осужден за то, что не плакал на похоронах матери. В данном случае он обвинен в безразличии к родителям, что является грехом, согласно христианству, но он искупает этот грех, идя на смерть и за других, повинных в нем же: «Прокурор спросил – может быть, он [Тома Перез] по крайней мере, видел, что я плакал? Перез ответил – нет, не видел. И прокурор в свой черед сказал:

– Господам присяжным следует это учесть.

Но тут мой защитник вспыхнул. И спросил Переза, по-моему, чересчур сердито, видел ли он, что я не плакал. Перез сказал:

– Нет.

В зале засмеялись. И защитник, откидывая широкий рукав, громогласно заявил:

– Вот он каков, этот процесс! Все правильно, и все вывернуто наизнанку!» [Камю, 29].

У С. Беккета этот мотив звучит несколько по-другому: здесь нет явной жертвы, но есть ответственный. Эстрагон и Владимир застряли во времени, они прикованы

к одному месту. Хронотопная структура этой пьесы чрезвычайно интересна и заслуживает отдельного подробного разговора.

Мышление героев сбивчиво и все время движется по одному сценарию, по кругу. Они ведут бессмысленный диалог. Духовная стагнация личности, одиночество, не востребованность сквозят в их существовании. Вся жизнь идет по кругу:

«Эстрагон: Ну... ну...болтали о всякой ерунде.

Владимир: И о чем же?

Эстрагон: Да так... о том, о сем... о всякой ерунде.(Уверенно) Точно, я вспомнил, вчера вечером мы болтали о всякой ерунде. Как, впрочем, и все последние лет пятьдесят» [Беккет, 18].

Персонаж прав: последние пятьдесят лет (и последние ли?) мир «болтает» о сущей «ерунде» – о вечных проблемах бытия, доведенных до абсурда в пьесе Беккета.

А. Камю и С. Беккет не случайно стали знаковыми фигурами не только своего поколения, но и следующего, не только во Франции, но и во всем мире. Их произведения адресованы *urbi et orbi*, изолированности личности во враждебной вселенной, чуждости человека самому себе, неизбежности смерти и бессмысленности жизни, а это мотивы, небезразличные для любого этноса; это общечеловеческие мотивы, присущее всей земной цивилизации. Мир все еще упрямо ждет Годо. И это – при очевидной абсурдности ожидания – оставляет нам некую смутную надежду. «Я не могу продолжить, я продолжу» – так называется антология Беккета (1976). Название более чем знаменательное. Игра продолжается. Сизиф опять несет свой камень в гору.

Тексты

S. Beckett. *En attendant Godot.* Broche, 1990.

A. Camus. *L'Étranger.* Paris, 2003.

Quel que soit le thème choisi par les écrivains pour développer un roman ou une poésie, l'utilisation du cliché semble être une constante chez les auteurs d'expression roumaine, aussi bien que pour les étrangers.

On peut employer les clichés pour plusieurs raisons. Soit on le fait inconsciemment, par automatisme, soit on le fait pour embellir le langage, avec comme résultat l'effet opposé, soit parce que cela est devenu une mode, soit pour critiquer les auteurs qui introduisent dans leurs œuvres ces images - stéréotypes etc.

Le roman de Vintila Horia¹ mélange presque toutes les catégories, sauf la dernière. *Dieu est né en exil*, quoique plein de clichés, n'a pas eu comme but la satire de ceux qui utilisent ce genre d'expressions. Plus que cela, je considère que l'auteur n'a même pas eu conscience que ce qu'il écrivait se trouvait sous le signe du stéréotype. Innocent de ce point de vue, le roman me semble, au contraire, une incarnation nette de l'idéologie de la Garde de Fer roumaine. Les implications religieuses, ainsi que l'image de la Roumanie équivalant à un Paradis terrestre, me font soutenir cette thèse.

Comme ces images ne sont que des clichés employés par l'auteur et comme leur nombre dépasse une moyenne acceptable, je vais premièrement donner une sorte de classification de ces expressions, telles qu'on peut les lire dans le roman *Dieu est né en exil*.

Selon moi, il y a deux grands types de clichés qu'on trouve dans l'œuvre de Vintila Horia. Il s'agit des **clichés rhétoriques** et des **clichés culturels**.

Les clichés rhétoriques se divisent à leur tour en plusieurs sous-types. On peut parler d'un cliché métaphore, d'un cliché intensif (caractérisé par l'emploi excessif des adjectifs et des noms), d'un cliché soi-disant «impersonnel» (caractérisé par l'emploi des expressions qui se veulent des vérités générales), et d'un cliché «oxymoron» (caractérisé par l'emploi de termes totalement opposés).

De l'autre côté, **les clichés culturels** se divisent à leur tour en : clichés politiques et clichés non-politiques. Les clichés politiques peuvent concerner les Daces ou les Romains, tandis que les clichés non-politiques expriment soit la réalité de l'époque, soit les opinions de l'écrivain.

Mais, d'abord, qu'est-ce que le cliché ? Ioana Parvulescu affirme qu'il y a plusieurs types de clichés (au sens strict d'«image photographique» et au sens de «banalisation») et, après avoir établi la différence entre les deux types elle s'exprime sur le cliché littéraire :

«In spațiul operei literare clișeul înseamnă epigonism, în cel al criticii înseamnă încremenire a receptării într-o formulă tot mai goliță de sens, tot mai departe de realitatea operei.»²

C'est justement le cas du roman de Vintila Horia, *Dieu est né en exil*.

Prenons dans un premier temps **les clichés rhétoriques**.

1. a) Le cliché métaphore

Ce genre de cliché ressemble très bien aux clichés intensifs, sauf que la comparaison utilisée dans le dernier cas est remplacée par des métaphores (comme leur nom l'indique d'ailleurs).

Selon l'opinion de Charlotte Schapira, «*l'expression métaphorique, elle, ne contient pas de métaphore intérieure, mais entretient en revanche avec le contexte une relation figurée*»³.

En effet, la métaphore n'est pas exprimée à l'intérieur de l'expression, mais il s'agit plutôt d'une relation établie entre le sens de l'expression et les termes utilisés.

Parmi les exemples importants de cette classe de clichés on peut nommer :

«(...) bâtir des temples à la gloire d'Auguste»⁴

«(...) la machinerie du mensonge» [p. 65]

«paroles d'admiration à l'adresse de l'empereur» [p. 34] etc.

b) Le cliché intensif

L'idée de nommer ce type de cliché ainsi me fut donnée par la lecture du livre de Madame Charlotte Schapira. Dans son ouvrage intitulé *Les stéréotypes en français*, l'écrivain donne une classification des clichés, parmi lesquels on rencontre les clichés intensifs. Pourtant, par le terme de cliché intensif je ne comprends pas seulement les clichés où l'on utilise la construction «comme + nom ou adjectif», comme le fait l'auteur, mais aussi les expressions plus «simples», si vous voulez, qui engendrent soit uniquement des adjectifs, soit uniquement des noms, soit les deux à la fois, sans inclure nécessairement une comparaison.

Il faut mentionner aussi que la plupart de ces expressions représentent une sorte de copie de l'écriture romantique. On retrouve presque dans toutes les phrases des conglomérats d'adjectifs et de noms créés pour impressionner le lecteur, pour l'émouvoir (chose typique de l'âge romantique). D'ailleurs, une série de symboles qui se retrouvent à travers le texte de Vintila Horia sont, à leur tour, sinon copiés des idéaux romantiques, au moins des témoins de l'influence de ce type de littérature sur la création du roman. Donnons quelques exemples:

«Ses yeux étaient verts. J'avais l'impression, en la regardant, de plonger au fond d'une eau claire et fraîche» [p. 27]

«Rome n'est qu'un caprice, un petit point, trop brillant, peut-être, au milieu de la nuit humaine» [p. 36]

«Ce fut sur les rivages du Pont Euxin, dont les eaux, quelques fois, paraissent noires, comme si la nuit y avait son berceau, que j'ai commencé à être un homme» [p. 33]

«Du côté de la terre l'étendue est aussi vaste que du côté de la mer. Des cerisiers en fleurs brillaient comme des cierges, parsemés sur la terre ondulée» [p. 39]

«L'eau était très calme, elle brillait comme une longue épée sous la lumière de la lune qui se levait des eaux tout de suite après notre départ» [p. 98]

«Des poissons sortaient de la mer, attirés par la profondeur inconnue de l'air, piquaient une tête dans ces abîmes du haut qui les tentaient, pour replonger dans l'eau avec un bruit gras et musical» [p. 116]

«Le jour est beau. La neige brille sous le soleil, comme parsemée de diamants. Les branches s'inclinent sous le poids de ces fleurs glacées» [p. 124]

c) Le cliché «impersonnel»

Ce genre de cliché n'est pas très utilisé dans le roman de Vintila Horia et on peut trouver une explication logique pour laquelle les choses se passent ainsi. Etant des clichés qui se veulent axiomes, ces expressions incluent le mode impératif, un ton utilisé par les chefs d'Etats communistes dans leurs discours. Employés çà et là, ces stéréotypes donnent l'impression que l'auteur sait vraiment de quoi il parle, donc ces expressions lui assurent un air de véridicité. Pourtant, employés fréquemment, elles risquent de soulever des questions sur l'orientation politique de l'auteur, etc.

La marque typique de ce genre de clichés est le pronom impersonnel «on» qui place l'action sous le signe d'une prétendue certitude. D'habitude, pour créer l'effet désiré, l'auteur met ce pronom en relation avec un autre pronom du genre:«rien», «personne». Il est aussi possible d'utiliser au lieu du pronom indéfini «on» des verbes au présent générique :

«On l'adore comme dieu, mais personne ne l'aime» [p. 17]

«On ne peut se fier à rien dans ce pays» [p. 34]

«Ce pays se trouve, comment dirais-je, au centre du monde» [p. 250]

«Les dieux meurent avec leurs derniers fidèles» [p. 131]

d) Le cliché «oxymoron»

J'ai appelé ce cliché «oxymoron», parce que les termes employés représentent des réalités différentes. Ces clichés sont plutôt l'expression d'une fausse image de ce qu'on appelle «la belle littérature».

Le texte de Vintila Horia est, à première vue, beau, à cause des images qu'il crée, mais, en même temps, il est de mauvaise qualité justement à cause de ces stéréotypes (voilà un type de phrase - cliché «oxymoron», réalisée d'après le modèle de Vintila Horia).

Ce qui caractérise les clichés dits «oxymorons» c'est l'affirmation d'une idée suivie de près de sa négation.

Le cliché est donné justement par la juxtaposition de ces termes opposés. Il se peut qu'au début l'expression ait représenté un degré très élevé de maîtrise de langue française, mais à travers les siècles, le sens s'est estompé. C'est aussi l'opinion de Charlotte Schapira:

Le cliché est un segment discursif qui a d'abord constitué une figure de style (généralement une comparaison ou une métaphore), ou de rhétorique (la plus fréquente étant l'analogie) probablement assez frappante pour justifier une grande fréquence d'emploi en discours. Paradoxalement, c'est précisément son originalité première qui est à l'origine de la banalisation de l'expression (...) ⁵

Voilà quelques exemples:

«J'ai quitté Rome il y a trois mois, mais je suis à Rome.» [p. 19]

«Leur cruauté parle de leur inexistence.» [p. 20]

«Mais il suffit de quitter Rome, pour la rencontrer de nouveau et pour se rendre compte qu'elle n'avait jamais cessé d'exister en nous et nous attendre au bord de la première route qui sort de la ville» [p. 69]

Voyons maintenant **les clichés culturels**:

2. a) Le cliché politique

On a dit plusieurs fois que Vintila Horia était un écrivain partisan de l'extrême droite roumaine. Pourtant, chaque fois qu'on a voulu le démontrer on s'est trouvé devant un manque total de preuves. Je ne veux pas et je ne peux pas dire que j'ai trouvé ces éléments nécessaires pour clarifier l'appartenance politique de cet auteur. Quand même, ce que je veux faire dans cette toute petite étude, c'est rassembler des éléments qui puissent être considérés comme appartenant à l'extrême droite.

Premièrement, les symboles religieux inondent le roman. *Dieu est né en exil* utilise tout un vocabulaire religieux, une idéologie chrétienne et même les images-symboles de l'orthodoxie. On peut nommer ici le cliché de la Dacie comme terre où la religion gouverne les gens, l'idée que Dieu aurait du y naître, l'image de la naissance de Jésus et l'épisode de l'étoile etc. Tous ces symboles sont, et on le sait bien, d'influence romantique. Bien sûr, Vintila Horia a subi aussi les influences de Lucian Blaga (en ce qui concerne l'importance donnée à l'ethnicité, au langage, à l'espace du territoire roumain qui est ondulatoire – «mioritic») - d'après le nom utilisé par le poète lui-même : «Ces aires(...) ondulées comme les collines et les bois, racontant quelque chose au rythme d'un troupeau de moutons qui, dans sa marche, prend la même forme aussi, au fur et à mesure qu'il monte et qu'il descend des pentes douces parmi les arbres»⁶), celle de Mircea Eliade et de Vasile Parvan (en ce qui concerne l'image des Daces, de leurs habitudes, de leurs traditions).

Anton Dumitriu, dans *Terra mirabilis*, nous donne la même image édénique de l'ancienne Roumanie. Dans la nouvelle qui donne d'ailleurs le titre du livre, le philosophe affirme que le territoire de la Dacie a été le lieu d'où Apollon est parti avec ses neuf muses pour la Grèce. Cette terre est, donc, selon l'écrivain, une terre sainte, tout comme la considère Vintila Horia dans le roman *Dieu est né en exil*.

Dans l'article *Une question d'imagologie : la poésie patriotique roumaine*, Ioana Both parle de l'image de la Roumanie vue comme terre élue :

«Substitué au mythe classique de Rome, le mythe de la Dacie s'associe, au fur et à mesure, à un autre mythe fondamental romantique - celui du paradis perdu, et c'est comme ça que naît l'image du Pays de l'œuvre programme du courant de 48, *Cantarea Romaniei*»⁷

En effet, le texte de Vintila Horia est plein de clichés en ce qui concerne les Daces, mais aussi en ce qui concerne les Romains. Si, au début, l'image que nous avons sur Rome est celle d'une ville où règne la civilisation, tandis qu'à Tomes se retrouvent les barbares, au fur et à mesure que l'action se développe on se voit devant l'inversion du mythe. Il ne s'agit plus d'une Dacie barbare, mais d'une Dacie honnête, d'une Dacie religieuse où les femmes sont sincères et pures, et, de l'autre côté, il ne s'agit pas seulement d'une Rome civilisatrice, mais aussi d'une Rome où règne la débauche, le mensonge, la dictature. En d'autres termes, l'idée que l'auteur s'est fait de Rome est celle qui ressemble à la situation politique de la Roumanie des années 60, tandis que l'image de la Dacie correspond à un idéal politique, notamment celui des membres de l'extrême droite.

Avant d'étudier ce genre de clichés, il faut dire qu'à un moment donné le cliché politique se confond ou est remplacé par le cliché ethnique.

a.1.) Les clichés sur les Daces

- Ils sont très religieux. Leur croyance est axée sur un seul dieu, Zamolxis. Au lieu de

restreindre leur liberté, le dieu unique ne limite pas ses adeptes et cela est possible parce qu'il ne leur est pas imposé. Au contraire, les Daces sont libres de le choisir, s'ils le veulent. Chose curieuse (à mon avis), tout le monde le fait:

«On m'a dit qu'ils sont très religieux et qu'ils croient à un dieu unique dont le nom m'échappe en ce moment.» [p. 120]

«En Dacie ils sont libres. Zamolxis, ils le choisissent, il ne leur est pas imposé.» [p. 120]

«Car la venue de Messie faisait partie de la tradition de son culte (du prêtre dace).» [p. 250]

«Je crois que le mystère que cette contrée cache dans ses hommes et dans l'harmonie de son paysage ne peut être expliqué que par la religion» [p. 250]

«Notre frère en Dieu.» [p. 244]

- Ils sont très sérieux, car ils ne sont pas arrivés à la subtilité du sourire:

«Très sérieuse comme tous les barbares qui ne sont pas arrivés encore à la subtilité du sourire et qui vivent aux extrémités rustiques de la gravité et de la gaieté bruyante» [p. 23]

- Ils sont de très grands buveurs. Pourtant, le sentiment religieux est plus important car, «Les Daces étaient et ils le sont encore plus religieux que vicieux» [p. 106]

- Les femmes daces sont pures. Elles aiment les hommes pour leurs vertus et non pas pour l'argent:

«Les femmes, à en juger d'après Dokia, sont plus pures que chez nous [...]» [p. 36]

«[...] car son cœur est pris par un autre et le corps d'une femme gète ne trahit pas le cœur» [p. 57]

- Ils ne sont pas intéressés à la gloire terrestre et leur seul but c'est de conquérir la vie après la mort. D'ailleurs, les Daces n'ont pas peur de la mort, comme les Romains.

«Ce peuple qui pourrait être le maître de tous les autres peuples ne voudra jamais obtenir cet honneur, car les Daces dédaignent la gloire terrestre» [p. 152]

a.2.) Les clichés sur les Romains

- Ils sont dégradés à cause du mensonge, pervertis par le pouvoir politique, facilement influencés:

«En venant à Tomes, la première chose que j'ai été obligé d'abandonner a été la machinerie du mensonge.» [p. 65]

- Ils vivent sous le régime dictatorial d'Auguste et, par conséquent, ils sont facilement menacés:

«Cette peur, je me suis habitué ici à m'en rendre compte s'exprime par de grandes paroles d'admiration à l'adresse de l'empereur.» [p. 34]

«Tandis que moi, moi je ne voudrais pas que les hommes libres soient obligés un jour de bâtir des temples à la gloire d'Auguste.» [p. 40]

«Nous avons perdu toute liberté et il suffit d'un mot, chuchoté par un esclave à l'oreille d'un policier pour perdre et ses biens et sa vie.» [p. 65]

«Car nous avons perdu toute liberté au moment où nous avons laissé à César le droit de penser à haute voix.» [p. 91]

a.3.) Le cliché de la Dacie vue comme terre élue

- Le territoire de l'ancienne Dacie est considéré comme une sorte de Paradis perdu. «La terre de toutes les possibilités», la Dacie est peuplée de gens d'une mentalité transparente, simple :

«Ce pays se trouve, comment dirais-je, au centre du monde. Les Romains se dirigent vers ses frontières depuis très longtemps déjà et préparent la conquête. Les barbares [...] l'attaquent aussi [...]» [p. 250]

En général il y a, à mon avis, plusieurs types de clichés. Bien qu'on soit tenté de croire que le cliché est uniquement la création d'un interlocuteur, personnellement je crois qu'il y a les clichés créés par nous-mêmes et que nous considérons comme représentatifs de notre pays et les clichés que les autres forgent à notre propos. Il y a, donc, le cliché comme représentation de l'autre et le cliché comme représentation de soi-même.

Une partie des stéréotypes dont j'ai parlé jusqu'ici sont des stéréotypes comme création de l'autre (par exemple, l'image sur les Romains ou sur les Daces). Mais l'image de l'ancienne Dacie, ainsi que les clichés intensifs ou métaphores, ne sont que quelques exemples de clichés comme représentation de soi-même. Vintila Horia, en qualité de Roumain, est celui qui réalise la caractérisation de son peuple, bien que cette caractérisation soit faite en français.

- En plus, le territoire de l'ancienne Dacie abrite un peuple intelligent et unique. Ce peuple est le mélange parfait entre deux types de nations : les Daces et les Romains

«Je suis même tenté d'écrire des vers dans cette langue dont je découvre peu à peu les secrets, la douceur et la beauté. C'est une langue faite pour la poésie car si elle semble dure et barbare au premier contact, parlée à travers la barbe des gens du pays, elle prend une autre allure quand on l'écrit ou quand Dokia, dont la bouche s'est modelée sous l'influence du latin, la prononce devant moi sans se douter du changement» [p. 66]

«Car cette langue est faite pour décrire les charmes de la nature, et les paroles ont très souvent la résonance des phénomènes qu'elles représentent» [p. 66]

«Mais leur langue est parsemée de paroles barbares et de ce mélange naîtra sans doute une langue nouvelle, que les Grecs d'Athènes auront des difficultés à comprendre. Je me trouve ici à la frontière d'un monde nouveau, dont on ne peut pas prévoir l'avenir» [p. 110]

2.b.) Le cliché non politique

J'ai nommé «cliché non politique», tous les clichés qui sont liés à la société sans, pourtant, avoir une liaison avec la classe politique de l'époque. Il s'agit du cliché de la chanson «Miorita», du cliché du froid, et d'autres qu'on pourrait placer dans la sous-classe des «pensées» sur des réalités quelconques.

– Le cliché de la chanson «Miorita»

Constantin Noica affirmait dans le livre *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, que, lorsque l'UNESCO a dû créer un dictionnaire des termes littéraires qui soient représentatifs de la spiritualité d'un peuple, on a choisi pour la Roumanie seulement trois mots : «dor», «doină» et «colindă». Le philosophe roumain critique ses compatriotes pour avoir choisi justement ces trois termes. Il considère, au contraire, que la dimension

«mioritique» n'est pas une image qui nous soit favorable, car elle nous limite, en imposant aux étrangers l'image du Roumain résigné, même lâche, si vous voulez.

Ce qu'il fait, c'est de proposer à son tour d'autres mots qui soient plus suggestifs et qui puissent mettre en lumière le *potentiel* philosophique de notre peuple (les termes proposés par les autres Roumains étant, en principe, des termes ethniques). Parmi les mots de Constantin Noica se trouvaient: «întru», «rost-rostire», «lămurire», «sinea», «sinele», «se cade-nu se cade».

Selon Constantin Noica, donc, la chanson «Miorita» s'inscrit dans un genre de cliché qui détruit l'image réelle de la Roumanie. Et le philosophe n'est pas le seul à le croire. Emil Cioran est, lui aussi, contre les clichés créés sur la Roumanie, comme pays édénique. Selon sa vision, la Roumanie est cette terre qu'on doit absolument quitter, parce que trop corrompue etc.

Vintila Horia entre dans un cliché matrice, celui de la terre élue. Comme argument il propose la célèbre chanson «Miorita». Cela n'est pas assez, pourtant. Il faut que l'auteur prouve son style unique en décrivant justement la naissance de cette chanson, tout comme il présente la naissance d'un nouveau peuple et d'une nouvelle langue. Romantique par inspiration, l'idée d'intégrer cette chanson au milieu du roman entre aujourd'hui dans la sphère du stéréotype, à la limite du bon sens.

Voilà un exemple:

«Elle commence à chanter une chanson que je ne connaissais pas. Il s'agissait d'un berger, ami d'une petite brebis qui venait lui annoncer la mort prochaine. D'autres bergers voulaient le tuer. Le berger remerciait sa petite amie et la pria de dire à sa vieille mère qu'elle ne pleure pas sur sa tombe. Les étoiles, les sapins, les chiens fidèles seraient désormais les témoins de ses noces prochaines et de son futur bonheur» [p. 116]

– Le cliché du froid

Le cliché du froid représente une sorte de leitmotiv du roman *Dieu est né en exil*. L'auteur a tellement insisté sur cet aspect qu'à la fin du livre, même si on ne se souvient pas très bien des pensées d'Ovide, on retient, pourtant, la sensation du froid qui influence la vie du poète latin. A la manière d'un vrai rituel, chaque chapitre commence avec la présentation du froid:

«Le froid me fait peur» [p. 124]

«La tempête de neige ébranle le toit.»

«Le feu brûle au foyer [...] dehors il fait si froid.»

«L'hiver est proche, l'été ne fut que ce court espace éblouissant où la mort devient possible» [p. 52]

«Il n'y a que les mouettes pour supporter ce climat et pour faire écho à cette nature inhospitalière.» [p. 52]

«Le jour est beau. La neige brille sous le soleil, comme parsemée de diamants. Les branches s'inclinent sous le poids de ces fleurs glacées.» [p. 124]

– **D'autres pensées**

On peut citer ici les clichés qui concernent l'écriture de Vintila Horia, tel: «je ne peux pas vivre sans écrire», les clichés qui se réfèrent à la destinée des gens, tel: «Car nous ne sommes pas maîtres de nos destinées» [p. 50] ou bien, «on ne doit pas tout avoir pour être

heureux», etc.

Cette classification que j'ai faite est une classification subjective, même innocente, faute de matériel bibliographique. Il est très possible de trouver des expressions qui se situent à la limite de deux ou de plusieurs catégories de clichés. Je ne les ai pas étudiées pour ne pas transformer cette petite étude en une vraie recherche.

Il est vrai que le livre de Vintila Horia est rempli de clichés plus ou moins voulus. Je ne suis même pas sûre qu'il faille blâmer ou non l'écrivain, car, selon l'opinion de quelques linguistes, on n'est jamais libres lorsqu'il s'agit de l'utilisation d'une langue (en raison du fait qu'il y a toujours des mots qu'on adopte inconsciemment).

Bibliographie

- Both, Ioana, *Une question d'imagologie : la poésie patriotique roumaine*, in *Caietele Echinoux*, vol III, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Dumitriu, Anton, *Terra mirabilis* in *Cartea întâlnirilor admirabile*, București, Ed. Eminescu, 1981, pp. 280-315.
- Horia, Vintila, *Dieu est né en exil*, Gallimard, Paris, 1976.
- Noica, Constantin, *Cuvant impreuna despre rostirea romaneasca*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1986
- Pârvulescu, Ioana, *Prejudecări literare. Opțiuni comode în receptarea literaturii române*, Ed. Univers, București, 1999.
- Schapira, Charlotte, *Les stéréotypes en français: proverbes et d'autres formules*, Ed. Ophrys, Paris, 1999.

¹ Vintila Horia est un écrivain roumain d'expression française.

² Ioana Parvulescu, *Prejudecări literare. Opțiuni comode în receptarea literaturii române*, Ed. Univers, București, 1999, p. 52.

³ Charlotte Schapira, *Les stéréotypes en français: proverbes et d'autres formules*, Ed. Ophrys, Paris, 1999, p. 29.

⁴ Vintila Horia, *Dieu est né en exil*, Gallimard, Paris, p. 40.

⁵ Charlotte Schapira, *op. cit.*, p. 26.

⁶ Vintila Horia, *op. cit.*, p. 150.

⁷ Ioana Both, *Une question d'imagologie: la poésie patriotique roumaine*, dans *Caietele Echinoux*, vol III, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 67.

Ana GUȚU

Université Libre Internationale de Moldova, Chișinău
agutu@ulim.md

Les traditions de la francophonie dans l'Europe Centrale et Orientale sont d'obédience spirituelle. Il n'y a jamais eu de présence historique française sur les territoires roumains. Mais la passion de l'esprit créateur roumain pour les réalités phénoménologiques françaises ne date pas d'hier. Les noms de Hélène Vacaresco, Panait Istrati, Emil Cioran, Mircea Eliade, Constantin Brancusi sont plus que familiers au public français. Leurs œuvres inédites, miroirs de leurs mondovisions complexes et universalisantes, ont profondément marqué le patrimoine culturel français, et, par conséquent, francophone car la dimension civilisatrice française est celle qui prédomine dans l'expansion (positive, bien sûr) des idées de la francophonie sur la planète.

Le géo-espace roumain actuel, plongé dans les idéaux inéluctables de la francophonie moderne, comprend depuis longtemps, donc, l'actuel territoire de la République de Moldova, malgré son adhésion relativement récente à l'Organisation internationale de la Francophonie – novembre 1997. Sans être pays membre de l'OIF, depuis son inclusion-soumission dans l'ex-URSS, la République de Moldova a «livré» à la spiritualité francophone des éminents chercheurs, philosophes, écrivains tels que **Victor Banaru, Grigore Cincilei, Petru Rosca, Ana Bondarencu** et beaucoup d'autres illustres savants. La pensée scientifique francophone d'obédience est-prutienne s'est enrichie incontestablement de noms notoires ces dernières décennies: **Elena Prus, Ion Moldovanu, Ion Gutu, Vsevolod Grigore, Gheorghe Moldovanu**, et d'autres personnalités remarquables qui méritent toutes les louanges. Si loin de France, les francophones de la République de Moldova déploient des efforts soutenus afin de situer la démarche scientifique sur les méridiens de la multiculturalité et du plurilinguisme.

Au mois de novembre 2005, mes collègues philologues et moi, nous avons eu la prédilection sélecte d'assister à la soutenance de la thèse de docteur d'Etat (en République de Moldova on conserve encore deux degrés de doctorat) de **Madame Elena Prus**, spécialiste en littérature française, dont la première thèse de doctorat a été consacrée à la création (stigmatisée par l'éternité) de Marcel Proust. Le sujet de la deuxième thèse vise «*La représentation romanesque de la Femme Parisienne dans la littérature française de la seconde moitié du XIX-e siècle*». Un sujet, dirais-je, digne de la plume d'un critique littéraire français. Mais c'est à une roumaine de la République de Moldova que cette tâche est revenue, et, semble-t-il, notre distinguée compatriote s'est acquittée honorablement de la finalité scientifique de sa recherche, ayant réussi à épater aussi bien le public présent à la soutenance, que le public lecteur, pour le moment, de sa thèse mais dans l'avenir le plus proche, de son livre, bien sûr.

Le pré-texte de la recherche, alias le titre, nous invite prometteusement dans un labyrinthe exégétique qui s'avère être plus que multidimensionnel, l'auteur exfoliant une par une toutes les pistes de tremplin de l'étude suffisamment présomptueuse pour être

envisagée d'une manière sceptique et méfiante à première vue. Mais, le pré-texte ne fait qu'intriguer, pourquoi pas, même le lecteur simple, moins avisé, le lecteur empirique dirait Eco, tandis que le lecteur critique (Umberto Eco) serait d'autant plus intéressé à suivre les sinuosités des raisonnements herméneutiques, car le tissu-essai l'induirait en tentation, le guidant page après page et l'incitant - *cherchez la femme*.

Le caractère novateur de la recherche imprègne la thèse de docteur d'état de Madame Elena Prus, la thématique de la Parisienne dans la littérature française de la seconde moitié du XIX-e siècle n'ayant été élucidée dans une étude monographique distincte et complexe ni dans l'espace francophone, ni non plus dans l'espace carpatodanubien-pontique.

La Philosophie du gender, une philosophie en vogue à présent, aux confluences de laquelle a été élaborée la thèse, semble avoir alimenté l'inspiration d'Elena Prus, mais l'auteur est allée beaucoup plus loin, discernant un par un les postulats d'une théorie réconciliatrice entre les visions des anciens et celles des modernes, théorie qui place la Femme Parisienne sur un piédestal inédit, complètement détachée d'autres archétypes féminins dans la littérature universelle. Or, par le biais de la quête de cette théorie réconciliatrice Elena Prus devient un nom de référence dans le palmarès de la critique littéraire traitant du même sujet, dont l'actualité est incontestable.

Notre contemporaine a pris une distance judicieuse par rapport au thème abordé, une distance plutôt dans le temps que dans l'espace (nous sommes assez loin de la France/Paris physiquement). Cette distance a permis à l'auteur d'observer l'archétype de la Femme Parisienne par un prisme objectif, dépourvu de toute exaltation cioranienne vis-à-vis de tout ce qui est français, disons-le. Elena Prus raisonne en «francophone» véritable, mêlant à ses réflexions une bonne dose d'orgueil roumain, jaillissant de la francophilie spirituelle explicable par des sources latines maternelles.

L'amalgame de représentations qui constituent le fondement de l'étude effectuée par Elena Prus, et, notamment, *la représentation sociale, la représentation romanesque, la représentation mythique, la représentation théâtrale*, nous mène à l'idée kantienne de la naissance d'une méga-entité osmotique, conséquence logique des multiples facettes interprétatives appliquées à la recherche des essences phénoménologiques de la Femme Parisienne dans la littérature française de la seconde moitié du XIX-e siècle. L'auteur nous guide pas à pas dans ses réflexions qui harmonisent avec la théorie du *monde possible* (Umberto Eco), monde comparé à «*un roman complet*», monde traité dans la critique littéraire comme *une série d'événements*, donc, *l'événementialité* a un poids considérable dans l'ouvrage analysé. D'ailleurs, la synthèse de l'archétype de la Parisienne réalisée par l'auteur se résume à une définition-clé: la Parisienne est la Femme-événement. Par la mise en valeur de l'événementialité, la savante se place du côté des chercheurs dialecticiens (idéalistes ou matérialistes) – Peirce, Hegel, Steiner, Meschonnic, Eco, Selescovitch, Ladmiral, Nida et d'autres. *La dialectique de la sémiologie ad infinitum* dans l'interprétation sémiotique du phénomène linguistique, sur laquelle a insisté Peirce, est partagée par Elena Prus (sans faire référence au philosophe américain) dès le début même de la recherche, associant la Femme Parisienne au Nouveau, au Moderne, notions-clés du XIX-e siècle. L'auteur adopte l'approche dyadique dans l'esprit des «binômes universels» de Levi-Strauss pour hiérarchiser logiquement, soigneusement, l'appareil épistémologique de l'ouvrage – un véritable instrument opérateur et persuasif de la carcasse théorique. L'essence dialectique

réconciliatrice de l'auteur, qui ne veut pas que chercher la Femme, sinon chercher «la moyenne d'or», comme le disait Molière, se laisse percevoir dans ces binomes aussi bien antagonistes que complémentaires: *la Parisienne – ange et démon, personnage mythique instable et identitaire, femme conformiste et subversive, parisianisme lato sensu et stricto sensu, parisienne intellectuelle et séductrice, déguisement de surface et en profondeur* etc.

En dépit du fait que le modèle français est celui de l'exclusion vis-à-vis de la femme des *res publica*, de la vie de la Cité, c'est la littérature et la civilisation françaises qui ont fourni à l'humanité les archétypes féminins, dont le tri étopéique et prosologique est effectué à profusion par Elena Prus en base des œuvres de Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, les monstres sacrés du patrimoine universel.

La mythopo(i)étique apparente de la Parisienne, selon l'auteur, s'axe sur la *dimension théâtrale* de l'existence féminine/féministe. La théâtralité est définie comme une mondovision esthétique, un procédé dramatique, appelé à extérioriser l'existence de la Parisienne, déduite d'un intertexte hétérogène: civilisation, histoire, littérature, art. Le spectacle du monde ou, revenant au terme de Eco, du monde possible, effigie antique d'obédience platonicienne, est *spatialisé et temporalisé* dans le Paris de la seconde moitié du XIX-e siècle – scène élitiste de diverses théâtralisations – politiques, culturelles etc. *L'universalisation de l'image de la Parisienne* en tant que point de convergence des événements civilisateurs constitue la nébuleuse kantienne, indispensable pour l'auteur afin de pénétrer le *spectacle du texte*, qui, tout en étant dramatique ou prosaïque, reste un palimpseste poétique par excellence. D'ailleurs, le poème, comme l'affirme Meschonnic, est le mot générique pour la littérature tout entière, car justement cette démarche du distingué savant français a permis, dirai-je, à Elena Prus de superposer le dramatique au prosaïque et de découvrir les structures phénoménologiques profondes dans des scènes apparentes. La Parisienne apparaît en tant qu'auteur, scénariste de sa propre vie, offrant un spectacle total comme intrigue, portrait, comportement, réception. L'existence de la Parisienne n'est qu'un théâtre en soi, par lequel elle impose sa nouvelle vision à propos de réalités telluriques spatiales et temporelles, à propos des désirs, de ses sentiments réels et déguisés.

Madame Elena Prus, une véritable Parisienne lato sensu, promotrice acharnée et idéale de la francophilie dans l'espace roumain, découvre dans la multitude de stratifications de l'archétype de la Parisienne, un substrat volitif très fort, imprégné d'avidité pour le pouvoir, mais aussi d'un talent de manipuler le pouvoir. La Femme Parisienne dévoile ses capacités de catalyseur déclenchant des actions, des événements. Son rôle n'est pas celui d'une simple spectatrice, mais de scénariste, metteur en scène, actrice créatrice, qui impose des conditions, qui dirige, conduit, prend des décisions. Cachant l'isotopie hypercodée dans ses raisonnements, Elena Prus insère dans l'image de la Parisienne de la seconde moitié du XIX-e siècle, par l'interstice exégétique, les germes du féminisme, sans s'enrôler de manière flagrante, ni idéatiquement, ni épistémologiquement, dans le parti des féministes mordues. Il est dommage que dans la multitude de substrats, l'archétype de la Parisienne échappe à la dimension maternelle. De toute façon, le corpus de personnages analysés ne comprend pas ce substrat iconique, dirait-on, pour l'image de la femme en général. Or, en dépit du binome irréconciliable *être et paraître*, la maternité et la transcendance du genre

humain tient du domaine matériel, c'est-à-dire de la vie comme telle.

La sémiotique du langage de la Parisienne n'est pas binomisée ou dyadisée, cette fois, par l'auteur. **La triade langage, langage non-verbal et décor** (le dernier étant décrit et défini avec l'implication typologique de la spatialité en général et de la spatialité féminine en particulier) accentue pour la mille et unième fois l'approche dialectique de la recherche doctrinologique réalisée par Elena Prus. La symbiose des éléments triadiques de l'acte communicatif de la Parisienne – aussi bien les figures rhétoriques prédilectes tels que le paradoxe, l'oxymoron, l'hypotypose, que les ébauches comportementales basées sur le code officiel des bonnes manières – **structure de surface** – et les représentations de l'inconscient psychanalytique – **structure profonde** – contiennent inéluctablement les éléments de dialectique idéaliste. L'auteur est dans ce cas tributaire des épistèmes chomskyennes et de la théorie béhavioriste de Bloomfield, cette réalité confirmant l'espace scientifique mondial auquel fait référence Elena Prus, défiant le cosmopolitisme dans la recherche et donnant le feu vert à la multiculturalité en tant que connexion entre les continents, fait démontré largement par la géo-bibliographie de l'ouvrage.

Plaidant pour une poétique de la Parisienne dans toute sa complexité multidimensionnelle, l'auteur a réalisé non seulement une étude de critique littéraire, mais s'est affirmée en exégète compétente, véritable expert en anthropologie, esthétique, psychanalyse, philosophie féminine.

Au-delà de toute critique et autocritique auxquelles sera soumis l'ouvrage d'Elena Prus, dépassant l'occulte du renégat cioranien, toujours présent dans l'esprit des roumains, je voudrais demander à Dieu de nous inculquer l'espoir de voir un jour, jadis au sommet des siècles à venir, la réalisation d'une étude sur la vision française/francophone de la femme roumaine...

Sources:

Eco U. *Lector in fabula*. Paris, 1985.

Meschonnic H. *Poétique du traduire*. Paris, 1999.

Peirce Ch. *Écrits sur le signe*. Paris, 1978

Prus E. *Reprezentarea românească a Parizienei în literatura franceză din a doua jumătatea a secolului al XIX-lea*. Autoreferat. Chişinău, 2005.

Steiner G. *Après Babel*. Paris, 1999.

ФРАНЦУЗСКИЙ КОД В РЕЗОНАНСНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII – XX ВВ.

Рита КЛЕЙМАН

Академия Наук Молдовы, Кишинев
RitaKleiman@gmail.com

Ключевыми теоретико-методологическими категориями представляемого доклада являются резонансное пространство культуры и культурный код. Обе эти категории – достаточно новые, но, как нам представляется, весьма перспективные в методологии культурологических исследований. Современное понимание термина “код” в гуманитарном познании берет свое начало, очевидно, в известном эссе Р.Барта «С/З» (1970), где на материале бальзаковской новеллы «Сарразин» был предложен принципиально новый подход к анализу текста. Позднее Барт, как известно, развил и уточнил свой метод [Барт, 456]. Для осмысления указанных категорий чрезвычайно важен также общеэстетический опыт фундаментальных культурологических трудов XX века [Бахтин, Лотман, Топоров, Элиаде]. В настоящее время предпринимаются разнообразные попытки на конкретном материале осмыслить категории резонансного пространства и культурного кода – как по отдельности [Chalacinska-Wiertelak], так и в их взаимосвязи [Клейман]. Условно говоря, в нашей интерпретации резонансное пространство – это тот историко-культурный контекст, который так или иначе откликается на определенный культурный код; под термином “культурный код” мы понимаем особую комбинацию знаков, символов, семантических пластов культуры, носителями которой являются представители определенной (в данном случае французской) ментальности. Особый вариант рассматриваемого явления в представляемом докладе – российское резонансное пространство французского кода культуры.

Основной тезис доклада заключается в том, что русская культура достаточно долго развивалась в мощном поле воздействия французского культурного кода, переживая по отношению к нему затянувшуюся стадию ученичества. Именно поэтому русская ментальность вела себя по отношению к французской как юная ученица, тайно влюбленная в своего гувернера. Отсюда подростковые перепады чувств – от детски трогательного обожания и неумелой подражательности своему кумиру к всплескам истерической «ненависти» и снова – к клятвам в вечной любви... В результате в среде интеллектуальной элиты России сложился устойчивый комплекс неполноценности, ориентированный на Париж.

Хронологически этот период длился, как минимум, с последней трети восемнадцатого и до первой трети двадцатого веков; условно говоря, его границы можно определить двумя знаковыми текстами: от «Бригадира» Фонвизина (1770) с комическим образом молодой аристократки Сенаторши, которая готова броситься в объятия полного ничтожества только потому, что он прибыл из Парижа, и до «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова (1928), где бывший предводитель дворянства Киса Воробьянинов с трудом формулирует французскую фразу, ставшую крылатой: «Же не манж па си жур». Так двадцатый век подведет иронический итог этой неразделенной любви, основные контуры которой мы и попытаемся хотя бы пунктирно очертить.

Сформировавшаяся в XVIII – XIX веках социокультурная ситуация во многом обусловлена исторически. После того, как Петр 1 «Россию поднял на дыбы», вы-

рвав ее из средневековой парадигмы, она сквозь «окно в Европу» увидела Францию как некий ориентир, как образец для подражания; и Россия вслед за своим кумиром бешеным галопом проскакала через плюсквамперфект французского классицизма, одновременно на скаку жадно впитывая великие идеи французского Просвещения и галантный лепет куртуазных маньеристов, познавая пьянящий эротический опыт парижских модисток вперемежку с пьянящим шампанским вольтерьянства и дерзкими контркультурными идеями Жан-Жака Руссо. Было от чего вскружиться горячим русским головам. Галломания, или галлобесие, как это назовут шишковисты, надолго охватит русское культурное общество.

Отсюда у большинства классиков русской литературы обнаруживается осязаемая двойственность творческой позиции: с одной стороны, наличие чрезвычайно мощного французского компонента в историко-литературном генезисе, поэтике, лингвостилистике; этот аспект достаточно подробно описан в целом ряде известных трудов, из которых можно составить весьма обширную библиотеку. Другой, гораздо менее изученный аспект – настойчивые попытки дистанцироваться, заявить о своем культурном суверенитете, высмеять моду на все французское в русском обществе и (подсознательно) тем самым привлечь к себе внимание кумира.

Своеобразной точкой отсчета в обозначенной дихотомии можно считать француско-русский билингвизм. Как известно, на рубеже XVIII – XIX вв. в русском образованном обществе отчетливо сложилась достаточно специфическая языковая ситуация. Осуждаемая пуристами во главе с Шишковым (а позднее славянофилами и их адептами) и поддерживаемая карамзинистами (а позднее западниками различных оттенков), французская языковая экспансия (инициированная в значительной мере самими русскими ее реципиентами) со всеми вытекающими плюсами (приобщение к великой французской культуре etc.) и минусами (задержанное развитие собственного литературного языка как носителя национальной культуры и т.д.) стала объективной реальностью. На протяжении XIX столетия французский язык ощутимо потеснил русский, сделавшись разговорным языком светских салонов и аристократической переписки, любовных признаний и моды, гастрономии и балета. О каждом из перечисленных аспектов можно размышлять достаточно долго и предметно (отдельные примеры будут приведены в ходе доклада). Главное же заключается в том, что французский язык стал для русского общества культурным кодом.

Показательны в этом отношении два фрагмента из Л.Н. Толстого. Первый – из повести «Юность»: «Мое любимое и главное подразделение людей в то время, о котором я пишу, было на людей *comme il faut* и на *comme il ne faut pas*. ... Людей *comme il faut* я уважал и считал достойными иметь со мной равные отношения; вторых – притворялся, что презираю, но, в сущности, ненавидел их, питая к ним какое-то оскорбленное чувство личности... Мое *comme il faut* состояло, первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре. Человек, дурно выговаривавший по-французски, тотчас же возбуждал во мне чувство ненависти. «Для чего же ты хочешь говорить, как мы, когда не умеешь?» – с ядовитой усмешкой спрашивал я его мысленно» [Толстой, 1, 270]. Кодовая, знаковая доминанта французского *comme il faut* предстает достаточно очевидной.

Другой толстовский пример – эпизод из «Анны Карениной»; Стива Облонский,

гурман, жуир, галломан, и Константин Левин, философ-русофил, едут обедать в ресторан, где обсуждают меню обеда с официантом-татаринном, прошедшим французскую кулинарную школу, как это было модно в России XIX века. Левин сразу заявляет:

«– Мне все равно. Мне лучше всего щи и каша», на что галломан-татарин живо реагирует: «Каша а ля русс, прикажете?» Т.о., Левин самоустраняется, и далее диалог идет между двумя знатоками – Стивой и татаринном: «– Ну, так дай ты нам, братец ты мой... суп с кореньями... – Прентаньер, – подхватил татарин. Но Степан Аркадьич, видно, не хотел ему доставлять удовольствие называть по-французски кушанья. – С кореньями, знаешь? Потом тюрбо под густым соусом, потом...»

Татарин, вспомнив манеру Степана Аркадьича не называть кушанья по французской карте, не повторял за ним, но доставил себе удовольствие повторить весь заказ по карте: «Суп прентаньер, тюрбо сос Бомарше, пулярд а лестрагон, маседуан де фрюи...».

Однако выдержать русский тон Стиве не удается, особенно когда переходят к карте вин:

«Ты любишь с белою печатью?» – обращается он снова к Левину.

«– Каше блан, – подхватил татарин... – Нью подай. Нет, уж лучше классический шабли. – Слушаю-с. Сыру вашего прикажете? – Ну да, пармезан...» [Толстой, VIII, 42-43].

Ю.М.Лотман следующим образом комментирует этот фрагмент: «Облонский и татарин ведут диалог посвященных, однако каждый переводит церемониал обеда на язык, который для него является чужим и потому дает возможность пережить этот обед эстетически. Татарин с нескрываемым удовольствием произносит французские названия блюд, но для Стивы этот язык обыденный, он, напротив, щеголяет своим настоящим московским русским языком.... Левин же намеренно разрушает все условности аристократического обеда... Для Левина обед с его материальностью кажется пошлым... Для Облонского поэзия заключается в самом обеде, и каждая мелочь здесь приобретает ритуальный смысл... Татарин, умело произнося французские слова, без сомнения, ощущает себя своего рода хранителем канона..., его жрецом» [Лотман, 256-257]. Добавим к этому, что подчеркнутая Толстым национальная принадлежность официанта-татарина усиливает социолингвистический эффект, ибо для татарина, предварительно освоившего русский, французский – дважды чужой язык.

Между двумя приведенными толстовскими цитатами – почти четверть века его творческой жизни, но кодовая функция французского языка в русском обществе по сути своей осталась незыблемой.

Кодовое значение французского языка в русской обществе можно проследить на многих текстах.

Такова, например, светская характеристика Онегина:

Он по-французски совершенно

Мог изъясняться и писал...

Чего ж вам больше? Свет решил,

Что он умен и очень мил [Пушкин, V, 9].

Другой аспект осмысления французско-русского билингвизма в «Онегине» во-

площает письмо Татьяны; оно написано, напомним, по-французски, поскольку Татьяна, хоть и была «русская душою», однако же

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала,
И выражалася с трудом
На языке своем родном [Пушкин, V, 58].

Все исследователи единодушны в том, что мы имеем дело с литературной мистификацией, т.е. никакого конкретного французского оригинала письма Татьяны не существовало, и написано оно изначально по-русски. Но эта мистификация позволила Пушкину высказать свою позицию по проблеме билингвизма. С одной стороны, Пушкин использует письмо Татьяны как повод для иронии над парадоксальной ситуацией, когда образованная часть общества владеет письменным родным языком хуже, чем французским.

Но, с другой стороны, Пушкин с вызывающей откровенностью, явно адресованной «литературным староверам», позиционирует себя как принципиального галломана:

Раскаяться во мне нет силы,
Мне галлицизмы будут милы,
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи [Пушкин, V, 59].

Ю. М. Лотман обобщает языковую позицию зрелого Пушкина в следующей лапидарной формуле: «галлорусский субстрат + славянорусский суперстрат». [Лотман, 538]. Тем самым Пушкин реально воплотил идею синтеза русского и французского начал в культуре. К сожалению, приходится признать, что этот синтез остался его, пушкинским, личным достижением, для русской культуры в целом нереализованным.

Между тем русская словесность иронически отразила тенденцию макаронического смешения языков, ту самую «смесь французского с нижегородским» (Грибоедов), которая неизбежно развивается в обществе, состоящем, естественно, не только из высоколобых билингвов-рафинэ, особенно в провинции. Так, у Пушкина в «Дубровском» незадачливый помещик, общаясь с Дефоржем-Дубровским, произносит ставшую речением фразу «Пуркуа ву туше, пуркуа ву туше ... Я не могу дормир в потемках» [Пушкин, VI, 182]. Макароническим смешением русско-французских слов отличаются «дама, приятная во всех отношениях» и «просто приятная дама» в гоголевских «Мертвых душах». Большую популярность в России сороковых годов приобрела ироническая поэма И. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже»: «Я промыслила билет для себя э пур Анет» – в таком макароническом стиле написана вся поэма. Французско-русский волапюк запечатлен в названии известного жанрового полотна художника Федотова «Анкор, еще анкор!»

В «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевского Фома Опискин насильственно обучает дворового Фалалея французскому языку, превращая это обучение в

нравственную пытку и одновременно категорически возбраня плясать комаринского как безусловную неприличность. Противопоставление русского и французского, народного и дворянского компонентов культуры доведено до трагикомического абсурда, что подчеркивает несостоятельность самого противопоставления. В «Братьях Карамазовых» самым ярким сторонником «французской» идеи оказывается лакей-бастард Смердяков, обучившийся французскому искусству кулебяк и вследствие этого презирующий все русское.

Показательны в русской литературе и сниженные образы французов, – в первую очередь гувернеров, что естественно для ученического менталитета, которым, как уже было заявлено, отличалась русская культура по отношению к французской. Отсюда – ученические насюки. Вспомним опять-таки «Онегина»:

Судьба Евгения хранила:
Сперва *Madame* за ним ходила,
Потом *Monsieur* ее сменил.
Ребенок был резов, но мил.
Monsieur l'Abbé, француз убогой,
Чтоб не измучилось дитя,
Учил его всему шутя,
Не докучал моралью строгой,
Слегка за шалости бранил
И в Летний сад гулять водил [Пушкин, V, 9].

Вспомним также мосье Бопре, домашнего учителя Гринева в «Капитанской дочке». Как сообщает автор-рассказчик, «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию *pour être outchitel*, не очень понимая значение этого слова ... хотя по контракту обязан он был учить меня по-французски, по-немецки и всем наукам» [Пушкин, V1, 259].

Гневные инвективы против подражательства всему французскому составляют суть знаменитого монолога Чацкого в «Горе от ума»:

Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веча
И сказывал, как снаряжался в путь
В Россию, к варварам, со страхом и слезами;
Приехал – и нашел, что ласкам нет конца;
Ни звука русского, ни русского лица
Не встретил: будто бы в отечестве, с друзьями;
Своя провинция. – Посмотришь, вечерком
Он чувствует себя здесь маленьким царьком;
Такой же толк у дам, такие же наряды...
Он рад, но мы не рады [Грибоедов, 107].

Болезненный комплекс ущемленного национального самолюбия здесь ощутим достаточно явственно.

Вплоть до конца XIX века русская литература будет относиться с болезненной самоиронией к сложившейся ситуации, пытаясь взглянуть на себя со стороны, глазами французов. Характерен в этом отношении чеховский рассказ «Глупый француз», в

котором клоун-циркач Генри Пуркуа, зайдя в московский трактир, с ужасом воспринимает русское блинное обжорство как попытку массового суицида. Заканчивается миниатюра внутренним монологом француза: «О, страна чудес! – думал Пуркуа, выходя из ресторана.– Не только климат, но даже желудки делают у них чудеса!» [Чехов, 1V, 77].

На протяжении всего рассматриваемого периода предпринимались и противоположно направленные попытки – увидеть Францию глазами русских. Эта тенденция реализована в жанре путевых заметок, начало которому в русской литературе положил в конце XVIII века один из первых западников Н.М.Карамзин своими знаменитыми «Письмами русского путешественника». Уже для него характерна легкая, мягкая ирония в описании французских нравов. Следующей знаковой вехой в этом плане стал известный русский либерал и интеллектуал П.В. Анненков, который посетил Францию в 40-х годах XIX века и написал серию «Парижских писем», имевших огромный успех в России. Эти письма – своеобразные репортажи, которые автор ведет из парижских театров, магазинов, вернисажей, с парижских улиц, набережных и бульваров. Его глазами русский читатель увидел Рашель в роли Клеопатры и Фредерика-Леметра в роли парижского ветошника. Вместе с тем, он увидел и социальный тип трусливого буржуа-обывателя, «падкого на чувствительные исторические сцены и сюжеты», а также буржуазную «золотую молодежь «жантильомов», чей образ составляет одну из беспорных удач «Писем» [Анненков, 455]

Этот аспект анненковских «Писем» позднее найдет свое продолжение в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского, где тема парижского обывателя и французской буржуазной драмы станет одной из центральных. Этому посвящена специальная глава «Брибри и мабишь»:

«Кстати: почему, спросите вы, пишу я эпюзы вместо жены? Высокий слог, господа, вот почему. Буржуа, если заговорит высоким слогом, говорит всегда: *mon epouse*... хоть в других слоях общества говорят просто, как и везде: *ma femme* ... есть и другие наименования. Когда буржуа расчувствуется или захочет обмануть жену, он всегда называет ее: *ma biche*. И обратно, любящая жена в припадке грациозной игривости называет своего милого буржуа: *bribi*, чем буржуа, с своей стороны, очень доволен.» Как заявляет Достоевский, «Буржуа особенно любит водевиль, но еще более любит мелодраму... Мелодрама не умрет, пока жив буржуа».

Далее пародийно излагается несколько сюжетов мелодрам, наиболее любимых французскими буржуа. Завершается текст откровенной иронией: «Брибри и мабишь выходят из театра совершенно довольные, успокоенные и утешенные. Гюстав их сопровождает и, подсаживая чужую мабишь в фиакр, потихоньку целует у нее ручку... Все идет как следует» [Достоевский, V, 90 – 91, 98].

В контексте всего сказанного показательно, что Наполеон русской литературы – в первую очередь не конкретная историческая личность, а демонически притягательный злодей-преступник, – либо Германн с пистолетом, (даром что немец, профиль-то у него Наполеона!), либо Раскольников с топором и наполеоновскими идеями... Оба, при всем их демонизме, фактически воюют со слабосильными старушонками, одерживая сомнительные победы. «Мы все глядим в Наполеоны, двуногих тварей миллионы для нас орудие одно», жестко сформулирует Пушкин. Наряду с этим, – па-

родийно-сниженные варианты: для несостоявшегося Наполеона-Хлестакова высшей точкой взлета, дерзновенной мечтой предстает суп в кастрюльке, доставляемый прямо из Парижа; в этом видится скрытая пародийная аллюзия на Наполеона, который ждал, что из Москвы ему поднесут хлеб-соль. «Но не пошла Москва моя к нему с поклонной головою...» (Лермонтов, «Бородино»). Другой гоголевский пародийный вариант Наполеона – хромой капитан Копейкин как Бонапарт. Когда же в «Войне и мире» появляется, наконец, реальный исторический Наполеон, он представлен в откровенно сниженной ипостаси. Толстому недостаточно того, что русские выиграли у французов войну 1812 года, – ему еще надо, чтобы у Наполеона был насморк и униженно дергалась икроножная мышца... Так сводят исторические счета. Так преодолеваются комплексы. Так сходятся крайности – в древнем, как мир «*Odi et amo*». Но больше все-таки *amo*, потому что избыть свою влюбленность в Наполеона русской культуре так и не удалось.

Между тем Россия пыталась делать своему предмету обожания подарки. Франция их принимала крайне редко; на протяжении XVIII – XIX вв Россия может все-таки похвастать некоторым, хотя и весьма скромным вкладом во французский культурный код; кажется, принятые подношения можно перечислить по пальцам одной руки: пулярка по рецепту генералиссимуса Суворова (Poularde Souvarov) [Лютман, 266], говядина по рецепту Стrogанова, да еще – знаменитое «бистро»...

Во Франции надолго установилось несколько снисходительное отношение к России как к одной из многих подражательниц, причем подражательниц, ощутимо отстающих. У Стендаля в «Красном и и черном» есть показательная фраза, брошенная как бы невзначай, по ходу диалога Жюльена Сореля с русским князем Коразовым (гл. 24): «Русские старательно копируют французские нравы, только отставая лет на пятьдесят. Сейчас они подражают веку Людовика XV». Напомним, что роман датирован 1831 годом. Историческая дистанция отставания определена достаточно четко [Набоков, 132].

Любопытно сравнить с «Пиковой дамой», написанной болдинской осенью 1833 года: старуха-графиня, некогда блиставшая в Париже, «сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад» [Пушкин, VI, 214]. Как видим, Пушкин практически одновременно со Стендалем определяет дистанцию отставания даже не в пятьдесят, а в шестьдесят лет.

Всерьез заметят русскую культуру во Франции гораздо позже, в значительной мере благодаря Тургеневу – первому русскому литератору, который будет воспринят французской культурой как свой, а не как носитель провинциального ученичества. И уже после этого появится первая французская книга о русском романе, знаменитая книга Мельхиора де Vogюэ, в значительной мере с акцентом на Тургенева [Vogüé, 195].

XX век все изменит. Россия подарит Франции блестящие сезоны дягилевского балета и исследование Бахтина о Рабле, шедевры Шагала и Ларионова, легенду Гала и детективы Сименона, эмигрантскую тоску и заброшенные русские могилы... А детская влюбленность пройдет. И французский язык забудется, перестанет быть культурным кодом. Лишь как легкое дежа вю, прозвучит в городском фольклоре

известная шутка: «Опять в Париж хочется! – А что, уже бывали? – Нет, но уже хотелось...» Ныне российская ментальность, зрелая дама бальзаковского возраста, не играет в легкомысленные французские игры; теперь она усиленно подражает деловому американскому бой-френду.

Но навсегда останется в истории двух европейских культур это сладостное воспоминание о давней любви, о любви трогательной, страстной, неразделенной и все-таки по-своему счастливой. Предмет обожания слишком долго не замечал, что смешная провинциальная девочка-подросток испытывает к нему столь сильные чувства. А когда заметил – девочка уже выросла. В каком-то смысле этот несостоявшийся роман напоминает пушкинский сюжет Онегина и Татьяны: когда он ее, наконец, разглядел и оценил, она была уже отдана генералу от соцреализма и честно намеревалась сохранить этому солдафону верность. Но что бы ни случилось потом, первой ее любовью, безответной любовью замарашки-Сандрильоны навсегда останется он, прекрасный принц французской сказки...

Bibliographie

- Chalacinska-Wiertelak H. *The cultural code in a literary work*. Poznan , 2002
- de Vogüé E.M. *Le roman russe*. Paris, 1892.
- Анненков П.В. *Парижские письма*. М., 1983.
- Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М., 1998.
- Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979.
- Грибоедов А.С. *Сочинения*. М., 1988.
- Достоевский Ф.М. *Полн. Собр. соч.*: В 30 т. Л., 1972 – 1991.
- Клейман Р.Я. *Достоевский: константы поэтики*. Кишинев, 2001. Она же. *Резонансное пространство еврейской культуры: pro и contra* // Контакты. М., 2001, № 2 (3). Она же. *Русское слово и российская словесность в историко-культурном контексте Молдовы XVIII-XX вв (к проблеме резонансного пространства и единого культурного кода)* // Положение русского языка вне России. Междунар. конф. Кшн., 2005.
- Лотман Ю.М. *История и типология русской культуры*. СПб., 2002.
- Набоков В. В. *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. СПб., 1998.
- Пушкин А.С. *Полн. собр.соч.*: В 10 т. Л., 1977 – 1979.
- Толстой Л.Н. *Собр. соч.*: В 12 т. М., 1972 – 1976.
- Топоров В. Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. М., 1995.
- Чехов А.П. *Собр. соч.*: в 12 т. М., 1954 – 1957.
- Элиаде М. *Миф о вечном возвращении*. М., 2000.

INTERPRETAREA TEXTULUI ÎNTRE ALEGORIA CUVINTELOR ȘI ADEVĂRUL LOR

Ion MANOLI

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți
vithayat@mail.md

Una dintre disciplinele filologice de care studentul de la Limbi și Literaturi Străine are nevoie atunci când este pus (citește - obligat) să decodeze un text *belles-lettres*, publicistic ori științific se numește *Interpretarea textului*. Interpretările și comentariile textelor nu sunt cu nimic mai prejos de celelalte genuri ce țin de literatură, lingvistică și filozofie [Pânzaru, p.7]. Sinonimia termenului evidențiat mai sus este variată și uneori chiar sofisticată. Prezentăm doar o parte infimă din șirul sinonimic: comentariul textual; analiză literară; decodare; decodaj textual; analiza lingvistică a textului; glosare; exegeza textului; hermeneutica textuală; semantica verbală și interpretativă; dezghiocarea textului etc.

Și Școlile de interpretare a textului literar diferă substanțial una de la alta: azi tot mai des putem întâlni sintagme de felul: Școala franceză de interpretare (J. Thoraval; S. et H. Auffret; A. Cuțu; 3. И. Хованская), Școala americană (American School of Interpretation (R. Porty; J. Culler 4), Școala germană de interpretare (E. Hermes; E. Neis; B. Sowinsky).

Este evident că toate aceste Școli de interpretare diferă una de alta nu numai prin „numele” pe care-l poartă, ci ele se determină prin conținutul și metodologia lor, prin dimensiunile interpretative ale cuvântului în text, operă, discurs.

Putem depista ușor câteva fapte-criterii care unesc mai toate Școlile și Direcțiile de interpretare și comentariu ale textului și aceste criterii sunt următoarele:

1. Interpretarea pentru toți cei care încearcă să descifreze *ceva nou, inedit* este crearea unor ipoteze analogice despre sensul micro- și macro-textelor [Pânzaru, p.77];

2. Toți (profesorii și studenții) se lansează în căutarea sensurilor literare, alegorice, morale, anagogice, simbolice etc.;

3. Interpretarea se face ori în unul ori mai multe domenii congruente: interpretare la nivel de literatură, de psihologie, de filozofie; mai rar întâlnim interpretări de text la nivel *société, social* (Emile Benveniste);

4. Toate școlile de interpretare aprobă fără nici o reticență teza cu caracter axiomatic: dincolo de aspectele structural-semantice, structural-tehnice și structural-estetice – interpretarea este o formă specifică de creație; fără această formă de creație comentariul va fi vag, imparțial și confuz;

5. Textul literar, literatura în ansamblul ei, au atras și atrag mereu după sine judecata de valoare, interpretarea. Numim text literar atât o maximă, sentință, butadă, aforism, cât și o nuvelă, schiță, foileton, poem, care pot fi supuse interpretării și decodării indiferent de dimensiunile și structurile acestora.

Scopul acestui articol este simplu: a veni în ajutorul studentului filolog care intenționează să se documenteze „ce a fost ieri” și „ce avem azi” în teoriile și practicile tradiționale și moderne de interpretare; care sunt autorii cei mai versați în domeniul interpretării textuale.

Din practica de muncă cu studenții la această disciplină ne-am convins că El (studentul) percepe bine în ansamblu textul, distinge secvențele textuale, găsește ușor tema și ceva mai

greu ideea textului, dar nu poate interpreta și nu poate uni într-un comentariu integrat (Le commentaire composé), pentru a obține în cele din urmă valorificarea fondului și formei, fără a cădea în cursa simplelor parafrazări.

Cea mai răspândită sursă care vine în ajutorul elevului și studentului în *Explication de textes* în liceele și universitățile franceze este cartea lui Jean Thoraval *La Dissertation française*, care a cunoscut din 1956 până în prezent mai mult de 50 de reeditări și care are o structură simplă și convingătoare.

Prima parte a lucrării are un caracter parțial teoretic «La méthode de l'explication de textes», în care autorul folosește metoda contrastivă și încearcă să răspundă la două întrebări: a) ceea ce nu poate fi o explicație textuală; b) ceea ce este o explicație textuală.

A doua parte a cărții este intitulată «L'Explication de textes en action», în care autorul expune într-o formă de raport (sous forme de dissertation) texte selectate după genuri literare: text dramatic, povestire, poveste, extrase din romane, texte poetice și câteva texte cu caracter abstract: meditații filozofice, meditații epistolare etc.

După părerea noastră, cel mai concludent criteriu din explicarea textului este cea intitulată *L'Étude du détail*, în care cititorul este avertizat: *Chaque fois qu'une remarque s'y prête, montrez qu'elle prend tout son sens quand on la replace au sein de la tonalité d'ensemble* [Thoraval, p. 132].

În 1968, doi autori – Anciens élèves de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégés des Lettres Modernes, Serge și Hélène Auffert publică un manual pentru studenții filologi francezi cu titlul *Le Commentaire composé* și în prefața cărții își expun scopul ei care este la prima vedere simplu și practic: «C'est à eux (étudiants en langues vivantes étrangères – I. M.) plus particulièrement que nous voulons venir en aide dans cette discipline difficile mais passionnante» [Auffert, p. 5].

Cartea conține un capitol teoretic, care încearcă să pună și să răspundă la întrebarea «Qu'est-ce que commenter un texte?».

Autorii propun o definiție preliminară: *Le commentaire est un ensemble organisé, respectant en général l'unité d'un texte, et qui s'attache méthodiquement à faire valoir par une analyse rigoureuse les intentions d'un écrivain et les moyens d'expression utilisés* [Auffert, p. 6].

Definiția, după cum putem ușor să ne convingem, are un caracter arbitrar și nu este simplu să clarificăm ce înseamnă „o analiză riguroasă” și la ce nivel se vor raporta judecățile de valoare ale exegetului.

Mai mulți autori ai teoriei și practicii interpretative consideră că interpretarea textului nu se referă la adevăr (E. Benveniste; D. Maingueneau; Fr. Rastier). Și atunci pe bună dreptate Ioan Pânzaru se întreabă: „De ce dar să studiem o practică ce rămâne în afara sferei adevărului științific?” [Pânzaru, p.15].

Există doar un adevăr al textului, chiar dacă el este fictiv, iar realul nu slujește decât un fond greu de depistat; acceptând formula „adevărul textului” vom accepta *volens nolens* și un adevăr al interpretării, un adevăr al sensului, un „adevăr al lucrurilor”. În acest context, monografia lui Ion Plămădeală *Opera ca text: O introducere în știința textului* este binevenită mai ales pentru studentul filolog, unde acesta va găsi idei de importanță teoretică: interpretarea nu refuză și nici nu are dreptul să refuze adevărul științific impus de evoluția sensurilor cuvântului în text și transformării textului în sensuri.

În ceea ce privește „interpretarea textului” ca curs universitar, ea constă în expunerea coerentă, logică și clară a unui ansamblu de judecăți de natură filozofică, psihologică și lingvistică (stilistică, estetică etc.) asupra unui text „închis” (nuvelă, schiță, eseu, foileton, epigramă), ori asupra unui extras de text (un capitol din roman, o parte a unei epopei etc.).

Cursul universitar „Interpretarea textului” este prevăzut pentru studenții filologi, care au auzit deja alte cursuri teoretice cum ar fi: Morfologia și Sintaxa limbii străine; Teoria literaturii; Istoria literaturii; Literatura comparată etc. Considerăm că Interpretarea textului poate fi asemuită cu munca alpinistului care este obligat să se pregătească ani de zile în plan teoretic și practic pentru a escalada un pisc, un munte, pe când însuși procesul escaladării nu durează decât doar câteva zile. Pentru ca un student modern să fie în „relații bune” cu comprehensiunea, descifrarea și decodarea textului, care se vor produce sub o formă de raționalitate care guvernează interacțiunea dintre subiectul cunoscător și subiectul de cunoscut, el este obligat pe parcursul anilor de studii să asimileze cu sârguință și zel disciplinele care îl vor ajuta să interpreteze textul. Altfel, el va cădea în cursa manipulărilor care nu vor duce niciodată la dezvăluirea secretelor textului. Textul este datul primar (realitatea) și totodată punctul de pornire al oricărei discipline umanistice (Bahtin M., p. 252-285), inclusiv pentru interpretare.

Adevărul interpretării, luat în sensul strict științific, nu are înțeles viu (nu are ritm, măsură și sens) în afara unei activități profesionale de producere a lui. Pentru aceasta atât profesorul, cât și studentul se vor referi la textul literar (la text în general) printr-un angajament de responsabilitate de a nu „distruge” textul, ci de a selecta în mod științific informații și cunoștințe cu caracter esențial critic, dialogal, contestatar.

În încheiere, am dori doar să subliniem că n-am spus absolut nimic despre alte vestite Școli de interpretare cum sunt: Școala rusă, olandeză, japoneză.

De exemplu, Școala rusă de interpretare a cunoscut numai pe parcursul sec. XX un aflix de nume, care au devenit notorii, aproape cristomatiice (Ю. М. Лотман, А. М. Левилов, Ю. А. Андреев) și care continuă să fie studiați în universități și în sec. XXI.

Unul dintre fondatorii Școlii interpretative nipone a fost Nisio Minoru (1889-1979), primul organizator și primul director (1949-1960) al Centrului de Cercetare și Interpretare Științifică a limbii japoneze. Anume acest autor ne-a lăsat ca moștenire un număr impozant de cercetări în domeniul Interpretării ca problemă teoretică, în care el susținea ideea originală ca interpretarea să se facă numai și numai în domeniul lingvisticii, literaturii și normei literare a limbii. Despre toate aceste școli, direcții și mișcări în domeniul Interpretării vom comunica la următoarea ședință a Colocviului internațional al ICFI.

Surse bibliografice

1. Auffret Serge et Hélène. *Le commentaire composé*. – Paris : Hachette, 1968. – 365 p.
2. Bahtin Mihail. *Problemele poeziei lui Dostoevski*. – București: Ed. Univers, 1970. – 384 p.
3. Benveniste Émile. *Langue, discours, société*. – Paris : Seuil, 1975. – 402 p.
4. Culler Jonathan. *Défense de la surinterprétation*. Trad. de l'anglais. – in : Umberto Eco. *Interprétation et surinterprétation*. – Paris : PUF, 1996, p. 101-114.
5. Eco Umberto. *Interprétation et surinterprétation*. – Paris : PUF, 2002. – 143 p.
6. Escarpit Robert. *Literar și social*. – București: Ed. Univers, 1974. – 392 p.
7. Guțu Ana. *Exégèse et traduction littéraire*. – Chișinău, 2005. – 271 p.
8. Hermes Eberhard. *Lektürehilfen Johann Wolfgang von Goethe « Novelle »*. – Stuttgart, Düsseldorf,

- Leipzig : Ernst Klett Verlag, 1998. – S. 144.
9. Maingueneau D. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. – Paris : Hachette, 1987. – 144 p.
10. Neis Edgar. *Erläuterungen zu Günter Grass « Die Blechtrommel »*. – Holfeld : C. Bange Verlag, 1999. – S. 124.
11. Pânzaru Ioan. *Practici ale interpretării de text*. – Iași: Polirom, 1999. – 256 p.
12. Plămădeală Ion. Opera ca text: O introducere în știința textului. – Chișinău: Prut Internațional, 2002. – 204 p.
13. Porty Richard. *Le parcours du pragmatisme*. Trad. de l'anglais. – in : Umberto Eco. *Interprétation et surinterprétation*. – Paris : PUF, 1996, p. 81-99.
14. Rastier François. *Sémantique interprétative*. – Paris : PUF, 1996. – 285 p.
15. Sowinsky Bernhard. *Heinrich Böll « Kurzgeschichten »*. – Oldenbourg, 2002. – S. 134.
16. Thoraval Jean. *La dissertation française : Explication de textes*. – Paris : Armand Colin, 1970. – 140 p. (1^{re} éd. 1956).
17. Андреев Ю. А. Оценка современного произведения. В книге Анализ литературного произведения. – Ленинград: Наука, 1976. – 236 с.
18. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 272 с.
19. Левидов А. М. Автор – Образ – Читатель. – Ленинград: Изд. Ленинградского Университета, 1977. – 360 с.
20. Нисю Минору. В кн.: Языкознание в Японии. – Москва: Радуга, 1983. – 315 с.
21. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. – Москва: Высшая Школа, 1980. – 304 с.
22. Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. – Саратов: Изд. Саратовского Университета, 1975. – 431 с.

MEMORIA LITERATURII: ADERENȚĂ ȘI REGĂSIRE ÎN CANONUL LITERAR ȘI CULTURAL FRANCEZ

Milea DOINIȚA,
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați
doimil@yahoo.com

Într-un interviu publicat în România literară (iulie 2001), cunoscutul profesor și teoretician Douwe Fokkema realiza un tablou – perspectivă a lumii, culturii și literaturii secolului al XX-lea, aflate sub semnul intertextualității și „a dublei referențialități”, în sensul că orice manifestare scriptică se referă atât la realitatea socială, cât și la alte texte anterioare. Cunoașterea textelor anterioare devine o condiție a înțelegerii formelor și sensurilor specifice literaturii, pentru că ideea de lume globală impune intertextualitatea, interculturalitatea ca moduri de a reconecta literatura și cultura la universul lumii semnificațiilor. Memoria literaturii (fie ea ficțională sau non-ficțională) este „oglină dublă” (Alain Robbe-Grillet – **La Reprise**), în care literatura se contemplă, se multiplică ca un ecou subversiv sau ludic, propunând implicit o reflecție asupra ideii de mobilitate în timp și spațiu prin jocurile textuale ale referențialității: în egală măsură trimitere a literaturii la ea însăși ca și la realul din care pornesc rădăcinile și asupra căruia revine ca memorie.

După cunoscuta trimitere la Mallarmé, orice carte conține întâlnirea cu un lucru presupus deja spus, acest efect de convergență între operă literară și ansamblul culturii, acest efect născând tensiunea între reluare și nouitate, între întoarcere și origine, ceea ce implică o poetică a textelor în mișcare (după demonstrația clasicizată deja a lui G. Genette, din **Palimpsestes** ori din **Introduction à l'architexte**).

Canonul modern înregistrează mișcarea textelor în interiorul construcției de sine a lumii moderne, implicând hibridizare și dialog, în sensul analizei operate de Tzvetan Todorov în **Bachtine et l'altérité (Poétique 40/1979, p. 509)** „Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas: nous nous apprécions nous même du point de vue des autres, nous essayons de comprendre les moments transgredients (*données extérieures fusionnées par la conscience) à notre conscience même eu d'en tenir compte à travers l'autre; en un mot: constamment et intensément, nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes”.

Această legătură prin texte, explicită sau implicită, este în definiția lui Barthes (**Plaisir du texte**) un efect și o condiție a lecturii, legată nemijlocit de ideea de „memorie” a universului textual, o receptare la dublu nivel: „Je savoure le règne des formules, le renversement des originès, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur (...) Et c'est bien cela l'intertexte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini: que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: **le livre fait le sens, le sens fait la vie**”.

Memoria literaturii desfășoară în canonul postmodern strategii de reluare, trimitere, rescriere, punând în valoare capacitatea ei de a se constitui ca sumă sau ca bibliotecă, pentru care poetica scriiturii este inseparabilă de hermeneutică.

Începând cu Flaubert, care acumula sute de volume pentru elaborarea textului **Bouvard et Pécuchet** (corespondența lui înregistrând între 1877-1880 o mie cinci sute de opere citite și adnotate), până la **Antimemoriile** lui Malraux sau la demonstrațiile lui M. Leiris ori Prévert, referința reorganizează spațiul ficțiunii ca re-scriere sau co-prezență

(A. Bouillaguet – **Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée**, éd. Champion, Paris, 2000).

În sensul demonstrației ficțional-teoretice a lui Borges din Ficțiuni textele devin fragmente ale unui mare ansamblu colectiv, numit literatură, un patrimoniu care aparține tuturor, prin integrare. Jocurile textuale, propuse de Alain Robbe-Grillet, între integrare, aluzie, referință, citare implicită mascată, ca și practica colajelor picturale și a ekphrasis-ului, transformă un text ca acela al romanului **Reluarea** într-o incursiune în memoria culturii, a literaturii, dar și a universului ficțional al autorului, autocomentat de data aceasta ca text secund.

În 2001, când apărea romanul lui Alain Robbe-Grillet **La Reprise**, Noul Roman francez intrase deja în manuale și în istoria literară. Vestitul Colocviu de la Cerisy - la Salle “Noul Roman: ieri, azi” (1971), încerca, sub conducerea unor nume repute (Jean Raymond, Jean Ricardou), să arate că această mișcare era la acea dată în plină reînnoire prin noul val, numit “Noul Noul roman”. În 1978, Jean Ricardou, unul din criticii și teoreticienii care consacrase multe studii fenomenului (**Probleme ale Noului Roman**, 1967, **Pentru o temă a Noului Roman**, 1971, **Noul Roman**, 1973), romancier și el, în deschiderea studiului numit **Noi probleme ale romanului**, remarca, pornind de la principalele texte ale romancierilor reuniți la Cerisy, șase aspecte ale Noului Roman: “povestirea excesivă, povestirea pusă în abis, povestirea degenerată, povestirea deteriorată, povestirea transmutată, povestirea împotmolită”, pe care le identifica la nivelul construcției povestirii, dar și, cu caracter de noutate, faptul că romanul modern este un vast ansamblu, în continuă efervescentă, din care Noul Roman nu va fi niciodată decât o pată.

În același timp, Ricardou propunea stabilirea unei legături dintre Noul Roman, privit ca mișcare, și textele literare mai vechi (Proust, Flaubert), care puneau aceleași probleme de construcție a romanului, fie numai și în germene, și presupuneau recunoașterea “eficacității unei scriituri” la o “lectură avizată”.

Astfel, Noul Roman francez a luat loc în canon. Ca și literatura postmodernă mai târziu. Modernitatea își lărgeste limitele: orice roman care-și dublează sensul cu comentarea gestului scriptural trece în metaliteratură. Întrebarea asupra lumii se transformă în întrebare asupra romanului. Spațiul cultural francez refuză, în genere, termenul de postmodern, respinge eticheta. Romanul unui părinte al Noului Roman, Alain Robbe-Grillet, (n.1922, primele romane: **Gumele**, 1953; **Gelozia**, 1957; **În labirint**, 1959; eseuri: **Pentru un nou roman**, 1963.) apare pe fondul unei tensiuni între spiritul francez și modernitatea romanescă; este surpriza târgului de carte de la Frankfurt, după ce în 1994 autorul își publicase memoriile (trei volume regrupate sub titlul **Romanesques**). Romanul **Reluarea** (în traducerea editurii Polirom) apărea la aceeași editură – Les Editions de Minuit – care i-a susținut pe reprezentanții Noului Roman. Văzut acum ca “efect de grup”, Noul Roman, ca un fel de “creative writing”, aflat sub supremația metodologică a structuralismului, își încheiase actualitatea. Reabilitarea subiectului, a referinței, a conștiinței istorice a literaturii sfârșitului de secol a readus biografismul într-un fel de bildungsroman desemnate uneori cu termenul de “autoficțiune”.

Romanul lui Alain Robbe-Grillet se află sub zodia “esteticii nostalgiei” în care renaște reprezentarea timpului ca durată, în care un narator, sub presiune, alege scrisul, datorită virtuților sale taumaturgice, umplând un spațiu gol, cel dintre realitate și vis (sau imaginație).

Naratorul (oricine ar fi el) spune mereu ceva despre sine, iar obiectele, care prin descriere invadează spațiul scriiturii, vorbesc despre existența ficțională, devin un alter ego, pe rând, al eroului sau al naratorului. Pe coperta a IV-a a ediției franceze (și reluat în traducerea românească), Alain Robbe-Grillet alege strategia repovestirii subiectului, pentru a întinde o mână / o capcană cititorului grăbit / curios: “Ne aflăm la Berlin, în noiembrie 1949. H.R., agent într-un serviciu francez de informații și operațiuni speciale, sosește în fosta capitală acum în ruine, de care crede că îl leagă o amintire confuză, ce-i revine, în secvențe dispartate, din prima copilărie. Este însărcinat cu o misiune a cărei semnificație reală nu i-a fost dezvăluită, oferindu-i-se doar elementele indispensabile pentru a-și îndeplini misiunea cu o fidelitate oarbă. Dar lucrurile nu se desfășoară conform planului...”.

Aceleași coperte exterioare oferă mai multe oglinzi în care romanul se poate privi (dincolo de rezumatul lejer prezentat de autor ca linia unei povestiri de tip spionaj și nostalgică amintire): extrasele din cronicile de întâmpinare ale ediției românești văd fie „o reluare” a unor teme-fantasme ale textelor autorului (dublul, incestul, Oedip, erotismul), fie un roman „mare” care sfidează ideea că Noul Roman și mișcarea Tel-Quel ar fi ucis literatura franceză (cea adevărată).

Ediția franceză (Minuit) îl vede ca pe un „text fondator” pentru secolul al XXI-lea, sau o literatură care prin adâncimea analizei se poate substitui psihanalizei, oferind „cartea cea mai amuzantă și mai modernă a deschiderii stagiunii”, „un labirint” (...).

Alte aprecieri ale receptării pun accent pe ludic, punând în discuție raportul sinelui cu lumea, adică realul și reprezentarea sa.

În fapt, romanul însuși își reia și își comentează propriile teme și motive, care sunt temele și motivele comune multor texte ale lui Alain Robbe-Grillet, cu variațiuni: tema mersului pe străzi (rătăcirea prin labirint), tema camerei (camerelor / caselor) unde se naște povestirea, tablouri ale căror personaje par a trece în viața reală, unificând prezentul cu trecutul, obținând o permanentă ștergere a urmelor cronologiei.

După cum remarcase deja critica franceză a anilor '60, deși Alain Robbe-Grillet pare să descrie realul, nu-l descrie, ci îl inventează pe măsură ce își scrie cartea. Textul său propune o realitate „ireală”, cu imagini interioare.

„Depășirea frontierelor dintre descrierea realității și descrierea unor aspecte / obiecte din vis deformează în așa mod imaginea pe care o percepe cititorul încât obiectul / tabloul / strada devin „generatori textuali”. Parafrazându-l pe Sartre (Greața, 1938) „pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură, trebuie, și asta e destul, să începi să-l povestești.”

Romanul este prevăzut cu două posibile „chei”, reprezentate de două avant-texte: un motto-citat din Kierkegaard, având inclus cuvântul-titlu al cărții: „Reluarea și amintirea repetată reprezintă o aceeași mișcare, dar în direcții opuse...”. O a doua cheie-motto îi aparține autorului și stabilește cele două axe pe care se desfășoară povestirea în „dedublare”: realul obiectiv față în față cu adevărul istoric. Ca în multiple strategii de puneri în abis repetate, mecanismul de generare a povestirii este comentat de mai multe ori: „să facă puțină ordine – dacă mai e posibil – în seria discontinuă, mobilă, alunecoasă a diferitelor peripeții nocturne, înainte ca ele să se topească în ceața amintirilor fictive, a uitării amăgitoare sau a dispariției aleatorii, dacă nu chiar a dislocării totale, călătorul reia de îndată **redactarea raportului...**”.

Textul are permanent conștiința „facerii”, a povestirii care curge: „Căzut din nou într-o stare de năuceală, pierdut în labirintul repetițiilor și al amintirilor suprapuse (...)”. Cartea, raportul, se scriu neîntrerupt ca și călătoria cu trenul „într-un ritm nesigur și discontinuu, cu opriri frecvente (...)”.

Cititorului i se cultivă permanent iluzia realistă prin frecvența descrierilor, adeseori repetate până la obsesie: gări, străzi. Nume proprii, toponime arhicunoscute intră în acest joc al iluziei realiste: Saxonia în ruine, Halle, Berlinul de est.

Ca în orice text fantastic, pe care la un moment dat romanul îl sugerează, dublul, topirea identității reușesc să atragă în capcană cititorul, care nu mai știe ce personaj să crediteze, a cărui voce spune adevărul: Henri Robin născut la Brest, falsul Boris Wallon, Walther și/sau Dany von Brücke. Cine este agentul de spionaj, cine participă la campaniile de pe frontul de est, cine este ucis, cine este ucigașul și mai ales cine povestește și cine învârte spectacolul iluziilor – iată tot atâtea întrebări care asigură mișcarea cărții.

Pe măsură ce povestea avansează, ai senzația unor „deja-vu” urcarea în tren și comentarea compartimentului seamănă à Michel Butor (incipit-ul din *Renunțarea*), cele două personaje masculine identice evoluează după rețeta lui Poe din **William Wilson**, atmosfera compartimentului de tren amintește sala procesului din romanul lui Kafka, obsesia ochilor de păpuși și spaimile copilăriei mutate în lumea adultului, păpușile-femei, amintesc de **Omul cu nisipul**, comentat de Freud. Alte secvențe trimit explicit la lumea lui Proust, comentată de Freud: „Vă aduc o ceașcă cu ceai de tei? (...) Mi-am amintit imediat, evident, de sărutul nesperat al mamei-vampir, sărut de care băiețelul are nevoie ca de aer pentru a-și găsi liniștea”. Adolescenta / soră sau nepoata / fiică, care alimentează reveriile erotice, trimite explicit prin reluări obsesiv-senzuale la *Lolita* lui Nabokov.

Coșmaruri în care povestitorul recunoaște „temele recurente ale viselor pe care le am încă din copilărie: closete de negăsit în timpul unei căutări derutante și complicate, scara în spirală căreia îi lipsesc trepte, subterana inundată de apa mării, fluviul (...)”, populează aceste jocuri textuale, ca și cum povestitorul este așezat pe canapeaua psihanalistului, vorbește despre obsesiile sale, îi sunt corectate și adnotate relațiile.

Autoreprezentarea, adică ansamblul mecanismelor prin care anumite fragmente tind, mimându-le, să reprezinte alte fragmente ale textului, funcționează prin mulțimea de imagini tablou / gravuri / desene, din care se naște povestirea, pe care povestirea le continuă, le dezvoltă (falsele ferestre pictate în camera gemenilor, cele trei desene erotice de von Brucke). Este o permanentă dublare, reluare: „se întoarce către tabloul cu scena de război și către propria lui imagine în chip de soldat sau cel puțin imaginea unui bărbat care îi seamănă (...)”. Imaginea fantasmă devine centru și de aici povestitorul trece în realitate, păstrând totuși conștiința permanentă a actului de ficțiune care rezultă: „Priveam **soclul gol** din mijlocul pieții și un **ipotetic** grup statuar de bronz mi-a apărut treptat, tot mai vizibil (...) Fața lui seamănă cu aceea a bătrânului de bronz, ceea ce nu înseamnă nimic, deoarece eu l-am **inventat** (...)”

Cartea ultimă (poate nu cea din urmă) a bătrânului părinte și teoretician al Noului Roman, din mijlocul secolului al XX-lea, este un joc perfect asumat cu tot ceea ce poate purta numele de literatură romanescă: modele literare actualizate (roman cronică, de spionaj, autobiografic, al rememorării nostalgice, psihologii tulburi care se autoinvestighează, forme ale paraliteraturii erotice), teorii ale scriiturii și probleme ale raportului ficțiunii

cu strategiile autenticității simulate (jurnal, scrisori, documente de epocă, tablouri), problemele vocilor narative și mai ales o perfectă implicare a cititorului, dacă nu în facerea textului, cu siguranță în desfacerea lui.

Discursul literar la Alain Robbe-Grillet devine autonom față de real (deși spațiul descriptiv autenticator nu lipsește), căci dincolo de autoreflexivitatea jocului textual trăiește autoreferențialitatea (literatura luând literatura ca model).

Exercițiile de stil ale lui Raymond Queneau detașează literatura de stricta referențialitate, transformând-o într-un instrument de productivitate textuală: păstrând în povestirea primă legătura cu realul (ca strategie de autenticitate, orice cititor poate înțelege un accident domestic, pierderea unui nasture în autobuz și depresia minimalistă), transformă celelalte 99 de texte derivate tematic în „exerciții de stil” care traversează canonul de scriitură al secolului al XX-lea și pe care un lector model trebuie să le recunoască („une potentialité combinatoire”, „une boîte à idées”).

Sunt aici jocuri combinatorii și exerciții formale permițând rescrierea textelor existente, implicând posibilitatea de a reinnoi și a recompune în sensul revenirii conștiențe și creatoare la spațiul literaturii în gamă ludică, parodică sau erudită („érudition imaginaire”), care să abolească frontiera între ficțiune, memorie culturală, memorie referențială - o reconciliere pe care deja romanticii o încearcă între realitate și vis (ca în interferențele enigmatice din **Aurelia** lui Nerval).

Trepte organizatoare de sens restructurează universul literaturii sub puterea acestor mutații din spațiul discursului literar, astfel încât exactitudinea detaliului și adevărul, premise ale prozei frescă de tip balzacian sau zolist, adevărat model fotografic, cu pretenția de obiectivitate, este urmat de abolirea efectului de veridicitate și de referire la spațiul real prin autentificarea spațiului ficțiunii cu trimitere la cărți identificabile, ca martor autentic, astfel încât orice nou segment de discurs literar să se constituie ca un răspuns.

O nouă eră a standardizării alege pierderea de origine și interferența ca premize. Patrick Rambaud realizează o combinație rară în lumea premiilor literare în Franța prin aceea că **La Bataille**, roman istoric, îi aduce în același timp aprecierea Academiei franceze, dar și a Premiului Goncourt, după ce practicase parodia literară ca specie dominantă. Noutatea demersului este dată de reluarea unui proiect neterminat al lui Balzac, aflat de editorul de la Grasset într-o scrisoare adresată de Balzac doamnei Hanska, în care acesta vorbește de un roman asupra bătăliei de la Essling. Era doar o intenție materializată de Balzac în titlul romanului și în titlul primului capitol (o dată). Cu Stendhal ca personaj, cu Napoleon în prim plan ca figură istorică, cartea suprapune spațiul istoriei peste spațiul literar, real și imaginar, într-un text cu totul altfel decât l-ar fi scris Balzac, într-o polemică indirectă cu strategiile literare ale romanului istoric de secol XIX. Nu mai există ca la Balzac descrieri creatoare de atmosferă, pe zeci de pagini, ci sunt înlocuite de o structură mai rapidă, ținând de exploatarea vizualului prin tehnica cinematografică care permite întrepătrunderea spațiilor temporale și culturale printr-o călătorie dinspre spațiul vienez al Europei centrale către Franța.

Printr-o schimbare esențială de canon, literatura franceză pierde capitalul simbolic în literatura ultimilor ani, preferând redistribuirea spațiilor literare (în zone francofone, ale Europei de est, Asia comunistă), care ar putea atrage un alt tip de public amator de literatură premiabilă. „Minimalismul” (pe care literatura americană îl atribuie postmodernismului),

investighează strâmtele coridoare ale ființei „fără prea multe însușiri”. Un prozator ca Eric Holder (**Hongroise**, Ed. Flammarion, 2002) optează pentru reciclarea unor șabloane literare notorii de pe diverse paliere (iubirea imposibilă, misterul vidului provincial, abisalitatea ființelor dezzechilibrate, finețea și pudibonderia – o cultură a frumosului de rit vechi). Autorul transcrie experiențe, memorii, amintiri livrești, analogii cu experiența istoric-contemporană (ca un Makine sau Quingnard), prin tehnici ale scriiturii anamnezice (fragmentarism, repetiții), într-o ieșire din spațiul francez prin povestea mai răsăriteană a unei familii de nobili emigranți, cu decupări din albumul mării literaturi ruse din secolul al XIX-lea, oferind în același timp un document imagologic, o percepție dinspre Franța a unei lumi fascinante de venetici, țigani, tancuri comuniste. Este în acest caz o dizlocare între minimalismul francez forte care se vrea de avangardă și acesta boem, umanist, liric. Canonul controlează, certifică și viabilitatea unui anume gen în timp, dar, după cum se poate vedea, nu întotdeauna textele destinate canonului unei epoci, unei generații, se abat programatic de la caracteristicile genului, căci în realitate nici criteriul modernității, nici non-conformitatea față de tipare nu sunt decisive în selecția canonică. Este ilustrativ exemplul secolului al XX-lea francez, unde nu Tristan Tzara și nici André Breton, teoreticieni și ilustratori ai avangardei, au devenit canonici, ci „marginalii” (din perspectiva canonului programatic al curentului) ca Paul Eluard.

Bătălia canonică presupune un timp și un spațiu pentru stabilirea participanților la joc (sau la contraanon). Complexa confruntare între „identități culturale” repune în discuție problema canonului literar în relație cu aceste identități multiple de care nici spațiul francfon nu scapă. Canonul estetic francez de început de secol, împletit cu cel politic și etic, a selectat „maestrii” pentru premiul Nobel: Romain Rolland, 1915, Anatole France, 1921, Roger Martin du Gard, 1937, dar linia modernizator canonică îi va aparține lui Marcel Proust. Târziu, abia în 1947, André Gide, a cărui bătălie pentru modernizarea canonului începuse în ultimile decenii ale secolului al XIX-lea, pătrunde în modelul etic-canonic al premiului Nobel pentru literatură, pentru că, potrivit teoreticianului francez Antoine Compagnon, „canonul literar ține de o decizie comunitară asupra aceea ce contează în literatură aici și acum”.

Este interesant să punem față în față ca într-o oglindă memoria canonului francez din studiul lui Julien Benda, **La trahison des clercs**, 1927, în care îi focaliza analiza pe acele cercuri ale vieții culturale și spirituale franceze care se văzuseră obligate să-și subordoneze scriitura unor comandamente ale epocii (Brasillach ori Drieu de la Rochelle, alunecând spre mirajul fascist, ori Romain Rolland, tentat de angajarea de stânga), într-un fel de trădare față de propria demnitate și independență spirituală și din studiul ulterior la **France byzantine**, în care, schimbând percepția, Benda dezvoltă o analiză prin canonul estetic, văzând o sciziune între literatură și opțiunea intelectuală.

El identifica la intelectualul francez o religie a absenței, a non-identității, care va schimba prin demobilizare cursul istoriei, prin trecerea de la angajarea extremă la altă realitate existențială ficțională – o schimbare evidentă de canon, înscrisă în memoria culturală și literară franceză.

Bibliografie de referință

1. Alexandrescu. Sorin, *Identitate în ruptură*, Univers, București; 2000
2. Alexandrescu. Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Univers, București; 1999
3. Bloom. Harold, *Canonul occidental*, Univers, București; 1998
4. Compagnon. Antoine, *Le Démon de la théorie, în Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998
5. Dällenbach. Lucien, *Intertexte et autotexte*, în *Poétique*; 27/1976
6. Genette. Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil; 1979
7. Montalbetti. Cristine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF; 1997

TÂNĂRUL INTELECTUAL ÎN TRADIȚIA ROMANULUI FRANCEZ MODERN

Andrei MURAHOVSKI,

Academia de Științe a Moldovei, Chișinău
an_drei2001@yahoo.fr

Secolul al XIX-lea este un timp al cunoașterii. Ideea crucială pentru această epocă este următoarea: știința tinde să devină o nouă religie prin pozitivismul lui Auguste Comte, apoi prin scientismul lui Ernest Renan. Rolul intelectualului, eventual al viitorului savant, este marcant în această perioadă, iar șirul de revoluții evidențiază o generație tânără în formare. Aceasta din urmă, născută în timpul războaielor napoleoniene, trăiește dificultatea de a fi, ceea ce conduce spre descoperirea de sine pe fondul non-sensului și al eșecului istoric [Russ, p.220].

Tânărul este părtaș la speranțele republicii și adesea cuprins de înflăcărare pentru cauza Revoluției franceze. Personajul adolescent este, deci, romantic și ambițios, el are tendința de a răsturna obstacolele puse de societate. Din acest punct de vedere, spiritul de nemulțumire, de neliniște, de neînțelegere cu lumea îl apropie de eroul romantic. O primă valență a acestuia ce se cere reținută este setea de literatură ce poate fi privită ca o ocupație specifică intelectualului. Tinerii citesc mult, de exemplu *Mémoire de Sainte-Hélène* (Julien Sorel în *Le Rouge et le Noir*), *L'Arbre* de H. Taine și *Au tombeau de Napoléon* (cei șapte din romanul *Les déracinés* de M. Barrès). Dimensiunea de intelectual reiese și din interesul față de statutul de student. Secolul al XIX-lea și al XX-lea asistă la un flux impresionant de tineri veniți la studii, ceea ce va cauza mari mișcări sociale în anul 1968 în toată Europa.

Intrând în altă epocă, notăm că în concepția contemporanilor și a istoricilor secolul al XX-lea poate să apară ca o perioadă a protestelor tineretului și a conflictului între generații. Editorii *Istoriei tineretului european*, Giovanni Levi și Jean-Claude Schmidt, pornesc chiar de la ideea că, dincolo de toate procesele de transformare istorică, s-ar putea vorbi despre un „caracter inevitabil conflictual al trecerii de la o vârstă la alta și al schimbului de ștafetă între generații” [Ute, p. 212-213]. Astfel, tinerețea este asociată, de multe ori, cu o stare de criză și protest.

O caracteristică a tânărului intelectual este refuzul față de persistența autorităților rigide, reprezentate prin școală, universitate, armată și chiar familie care nu mai au valoarea lor sacră de odinioară. Astfel se naște o stare de spirit propice luptei: gustul pentru contestare, refuzul determinismului intelectual, social și politic, confruntarea cu ordinea morală, bucuria provocării.

Figura intelectualului vârstnic din 1968, asociat adeseori cu profesorul, este compromisă. Una din cauzele revoltei studențești din acest an reiese din rapiditatea schimbărilor sociale. La aceasta se asociază inerția metodelor de socializare, adică de pregătire a noilor veniți în viața socială, ceea ce antrenează mai întâi incapacitatea educatorilor, părinților și profesorilor de a transmite conduite sociale și activități culturale.

Universitățile devin zona vulnerabilă al societății. După planul Fouchet din 1966, studiile superioare sunt divizate în două cicluri ce oferă sau o diplomă obținută în patru ani, sau un ciclu scurt de doi ani, dând acces la posturi subalterne în învățământ, industrie sau funcții publice. Studenții francezi doresc o ameliorare a condițiilor de studii (mărirea

numărului de profesori, a bibliotecilor, a sălilor de curs și a căminelor) și nu o diminuare a numărului de locuri în universități. Reforma lui Fouchet rezervă unei minorități învățământul de lungă durată și orientează marea masă de studenți spre ciclurile scurte unde instruirea necesară va fi parcelată, închisă și ieftină. Nemulțumirea cuprinde și liceele, când succesorul lui Fouchet, Alain Peyrefitte, anunță că obținerea bacalaureatului nu va asigura în mod automat intrarea la universitate.

Unii profesori conștientizează criza sistemului universitar și inadaptarea structurilor de învățământ necesităților societății franceze, ca în cazul profesorului de filozofie din romanul *L'irrévolution* de Pascal Lainé sau al asistentului universitar Delmont din *Derrière la vitre*: „Le mouvement étudiant, malgré ses excès, révèle une grave crise de structures dans l'univeristé” [Merle, p. 82]. Programele arhaice nu erau adaptate nevoilor lumii moderne, pe de altă parte se denunță universitățile drept niște fabrici de creare a supușilor puterii [Caute, p. 198]. Studenții nu erau supuși la nici o exigență de producție intelectuală. Profesorii și asistenții exercitau o autoritate vădită, însă care nu depășea frontierele instituției de învățământ. Noul Roman nu era inclus în programele de studii. Bathes, Foucault, Lacan nu figurau în bibliotecile oficiale [*Les révoltes logiques*, p.9].

Alain Touraine în *Le mouvement de mai, ou le communisme utopique* atribuie originea crizei trecerii vechii ordini industriale spre o nouă societate tehnocratică care leza drepturile clasei medii și punea tehnicienii în aceeași situație ca și muncitorii calificați de la începutul primei ere capitaliste industriale. Universitatea constată afluența rapidă a maselor crescânde de studenți, atrași spre studii, având loc o transformare într-o societate „tehniciană” și, în același timp, fondată pe meritul individului, însă ea nu modifică mult funcțiile și metodele sale, astfel încât tineretul și viitorul intelectual se găsește „aruncat” într-o societate nouă în care ar trebui să se integreze firesc.

Studenții au simțit, în același timp, că ei sunt angajați în serviciul unei societăți noi care nu este capabilă de a elabora problemele și soluțiile sale. Ei s-au întors contra universității, acuzată de a face, voluntar sau nu, jocul guvernanților noi sau de a se lăsa utilizați de ei. Cursurile se țin aici cu întârziere, localurile sunt insuficiente, numărul de profesori este mic.

Această situație este consecința unei politici a puterii care își pune drept obiectiv să formeze cu cele mai puține cheltuieli personalul docil de care economia capitalistă are nevoie și care nu face decât să agraveze defectele și insuficiențele unui sistem de învățământ, neschimbat de o sută de ani.

Tinerii sunt conștienți că universitatea tradițională nu este adaptată necesităților studenților epocii, și nici ale societății. Societatea are nevoie de a forma cadre superioare și medii mai numeroase, dar statul se află confruntat cu două serii de probleme: formarea unor brațe de muncă calificate – polivalente dacă e posibil – ceea ce costă scump; pe de altă parte, asigurarea instruirii numeroșilor tineri poate fi un pericol real pentru ordinea socială existentă [Dreyfus-Armand, p.137].

Unul din sloganurile acestei contestări era: „Uitați totul ce ați învățat, începeți prin a visa” [Lambert, p. 25]. Aceste atitudini de negație și de revendicare tindeau să stabilească autonomia studentului (care înceta astfel de a mai fi un minor) și recunoașterea sa în funcție de viitor intelectual și cetățean pe cale de a se forma în fața căruia societatea are și îndatoririle sale. Aceste poziții furnizau o bază ideologică existenței unei clase sociale

conștiente de realitatea înconjurătoare. Pentru studenți și tinerii intelectuali care constituiau la acea epocă majoritatea națiunii franceze și care nu cunoscuseră nici rezistența, nici războiul rece, nici decolonizarea, generalul Charles de Gaulle era omul trecutului care se situa foarte departe de problemele și preocupările lor. Clasa politică guvernantă nu era suficient de reînnoită.

O parte crescândă a tinerilor refuză jocul uzat al politicii adulților și asculta noii profeti. „Noul” intelectual este considerat un purtător al adevărului. În acest context se înscriu Cohn-Bendit, Guy Debord și J.-P. Sartre. La începutul anului 1968 la Nanterre Daniel Cohn-Bendit achiziționa puțin câte puțin statutul unui revoltat și al unui adevărat conducător: el are tonul vocii ofensiv, replici incisive și știe să atragă publicul de partea sa. Romanul lui Robert Merle *Derrière la vitre* atestă prezența sa pe lângă personajele revoltate de la Nanterre.

Situaționaliștii se livrează la o analiză a condiției studențești. Societatea este definită drept una de piață și spectaculară. *Societatea spectacolului (La Société du spectacle)*, titlul unei lucrări al lui Guy Debord editată în 1967, este marcată prin ideea de transformare a indivizilor în simple mărfuri, în obiecte care figurează pe piață ca într-un spectacol, fiind deposedate de autonomia lor (idee împărtășită de David Schultz, personajul romanului *Derrière la vitre*).

J.-P. Sartre oferea un nou mod de viață prin filozofia acțiunii, iar contestările anului 1968 favorizau ideea determinării valorii caracterului omului prin acțiunile acestuia. Pe tot parcursul vieții s-a identificat cu tineretul, în special cu tineretul studențesc. „Își lăsa elevii să facă, într-o măsură mai mare sau mai mică, ceea ce doreau. Mesajul său era: individul este într-un tot răspunzător de sine; are dreptul de a critica orice și pe oricine” [Johnson, p. 327].

Mai mulți cercetători și istorici afirmă existența unui „până la” și a unui „după” mai 1968, această dată fiind considerată pe bună dreptate un punct important de referință pentru istoria contemporană franceză: „Espérée par nombre d’acteurs de 1968, la révolution n’a pas eu lieu. Pourtant, les mouvements ont partout engendré des mutations sociales considérables. Au regard de l’histoire, il y a un avant et un après 1968” [Russ, p.113]. După evenimentele din mai 1968 personajul studentului și intelectualului se politizează, iar pentru câțiva ani, împreună cu liceanul el devine chiar subiectul mai multor producții cinematografice [*Dictionnaire du cinéma*, p. 336]. Mișcarea din mai nu poate fi considerată o victorie absolută, o schimbare imediată a guvernanților nu s-a produs. Însă reușita esențială se consideră de a fi schimbarea mentalității sociale, tendința spre noi valori, reconsiderarea viziunilor colectivității.

Figura intelectualului tânăr este strâns legată de cea a studentului. Studiile, în cadrul universitar, coincid cu perioada de formare a personalității. Evident, ele vin să completeze și să contribuie mult la formarea caracterului omului în devenire. Anume în această perioadă are loc formarea valorilor, a personalității și formularea proiectului de viață a unui om. Etapa dată devine una dintre cele mai importante, esențială în parcursul de mai departe al oricărui individ. Importanța deosebită a tineretului pentru viitorul societății este determinată de caracterul novator, deschizător de perspective, iar tulburările sociale pe care le inițiază personajul dat reprezintă revolta acestei generații care este susceptibilă la starea lucrurilor într-o societate.

Referințe bibliografice

1. Caute, David. *1968 dans le monde*, Paris: R. Laffont, 1988.
2. *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, sous la direction de Christian-Marc Bosséno et Yannick Dehé, Paris: Nouveau Monde, 1982.
3. Dreyfus-Armand, Geneviève; Gervereau, Laurent. *Mai '68: les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Paris: Diff. Ed. La Découverte / SODIS, 1988.
4. Dreyfus-Armand, Geneviève. *Les années '68: le temps de la contestation*, Bruxelles: Ed. Complexe; [Paris]: IHTP, 2000.
5. Johnson, Paul. *Intellectualii*, București: Humanitas, 2002, traducere de I. Stoica, Luana.
6. Lambert, Benjamin. *Défense d'interdire. Almanach (nostalgique) de mai 1968*. Paris: éditions Méréal, 1997.
7. *Les révoltes logiques*. Les lauriers de mai ou les chemins de pouvoir (1968-1678). Numéro spécial, février 1978, Paris : Les éditions Solin.
8. Merle, Robert. *Derrière la vitre*, Paris: Gallimard, 1998.
9. Russ, Jacqueline. *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, traducere de Gabriel Mardare și Maria-Mariana Mardare; București: Institutul European, 2002.
10. Touraine, Alain. *Le mouvement de mai, ou le communisme utopique*, Paris: Seuil, 1968.
11. Ute, Frevet și Haupt Heinz-Gerhard. *Omul secolului XX*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București: Polirom, 2002.

ЕВРОПЕЙСКАЯ УТОПИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ФРАНЦУЗСКИЕ ИСТОКИ И ЭВОЛЮЦИЯ

Ирина ШИХОВА,

Университет Высшая Антропологическая Школа, Кишинев
shihova@gmail.com

Разговор, подобный сегодняшнему, о французском векторе в европейской культуре, даёт повод пересмотреть многие концепции современной европеистики, обнаруживая в них несомненное французское воздействие.

В европейской культуре в течение многих веков сосуществуют и взаимодействуют две линии: утопическая и мениппейная. Формально обе ведут своё начало из античности.

Утопия – жанр древнейший, одной из первых утопий считается “Государство” Платона. Впрочем, “Государство”, будучи социологическим трактатом более, нежели художественным произведением, может, видимо, считаться лишь прародителем литературного жанра, но не первым опытом этого жанра. Определенность формы жанр обрел не раньше имени, только в XVI веке, когда в 1516 году была опубликована “Утопия” Томаса Мора.

Однако новое дыхание жанру утопии придало возвращение ему тенденциозности, ярко выраженной социологической компоненты, и именно в творчестве французских социалистов-утопистов конца XVIII – первой половины XIX веков: строителя фаланстеров из стекла и бетона Шарля Фурье, “нового христианина” Клода-Анри Сен-Симона, изобретателя слова “социализм” Пьера Леру. Отмечаем на воображаемой декартовой системе координат (вот ещё одна французская реалья!) европейской культуры жирную точку, через которую проходит чрезвычайно важная для европеистики утопическая линия.

Другая интересующая нас жанровая традиция – карнавално-мениппейная. Жанр менипповой сатиры, описанный М.М. Бахтиным, назван в честь полупоупендарного литератора античности, грека Мениппа. Но не зря М.Л. Гаспаров упрекает Бахтина в том, что тот особенно охотно писал о несохранившихся или сохранившихся ничтожными фрагментами античных текстах, “старался расширить ту самую историко-литературную пустоту, заглянув в которую, всегда можно что-нибудь увидеть”, даже “как солипсизм, создал из себя иной мир в замену сущего, иную литературу в замену общеизвестной”. Гаспаров объяснял это тем, что Бахтин – не филолог, а философ, не исследователь, а творец: “Философ в роли филолога остается творческой натурой, но проявляет он её очень необычным образом. Он сочиняет новую литературу, как философ – новую систему” [Гаспаров 2004].

Однако трудно назвать “зияющей пустотой” и “несуществующей” мениппею раблезианскую. Именно отсюда фактически начинается мениппейная традиция европейской литературы. Рабле – вторая французская жирная точка на графике европейской литературы, от которой отходит то утончающаяся, то даже пунктирная, но никогда не прерываемая линия развития.

Рассмотрим подробнее сначала утопическую традицию европейской литературы – особенно в некоторых наиболее идеологически и социологически насыщенных

произведениях. Интересно, что, чем более тенденциозно воплощена идея в утопическом произведении, тем легче оно перерождается в свою противоположность – антиутопию.

Вообще говоря, у утопии и антиутопии гораздо больше общего, чем различного – начиная с общего происхождения. Некоторую двойственность, “антиутопичность” (в обыденном, не строго жанровом понимании этого слова) можно усмотреть в самой “Утопии” Мора. Дело в двоякости расшифровки самого топонима: кроме общепринятого и общеизвестного варианта *u+topos* – “Нигде́йя” – существует и вариант *eu+topos* – “блаженная страна” (так называет остров в своем стихотворении утопианский поэт Анемолий, так называлась страна и в итальянском издании 1548 года). Подобная двойственность, зашифрованная в названии, сигнализирует о том, что блаженная страна, не будучи способной к бытию нигде (кроме как в фантазии автора), есть в какой-то мере противоположность идее блаженства:

<i>u topia</i>	= <u><i>anti</i></u>	<i>eu topia</i>
(Нигде́йя)		(Идеалия)

Обозначим разного рода амбивалентное сосуществование утопического и антиутопического начал в пределах одного произведения амбитопичностью, а соответствующий амбитопический жанр – амбитопией (категории, которые мы предлагаем ввести в границы интересов исторической поэтики).

Амбитопией можно назвать, например, “Басню о пчёлах, или Частные пороки – общая выгода” Бернарда Мандевилля (1670-1733). Басня начинается сатирически-аллегорическим описанием современного Мандевиллю общества, “замаскированного” под пчелиный улей [Мандевиль Б.]:

Миллионы стремились к удовлетворению своих ненасытных желаний
И были озабочены тем, чтобы польстить тщеславию друг друга,
В то время как миллионы других работали не покладая рук
И видели, как тут же поглощаются плоды их труда.

...

Все профессии и должности не обходились без обмана.
И не было ни одного занятия, где бы не плутовали.
Адвокаты, основой искусства которых
Было разжигание споров и умножение тяжб,
Избегали всяких записей, чтобы таким путем
Увеличить число судебных дел.

Считалось как бы незаконным вступать во владение имуществом
Без обращения в суд, где преднамеренно откладывали слушание,
Чтобы брать все новые и новые взятки.

Однако Юпитер, разгневавшись на мошенников-пчёл, сделал обитателей улья порядочными по их лицемерной молитве: “Милосердные боги, если бы мы были честными!”. Улей тут же, вместе с мошенничеством, мотовством и эксплуатацией потерял и стимулы к развитию:

Пышность исчезла, и улей быстро хиреет,
Приобретая совершенно иной облик,

Ибо ушли не только те, кто ежегодно тратил огромные суммы,
Но и множество пчел, которые работали на них.

...

Мораль

Итак, оставьте жалобы: только глупцы стремятся Сделать великий улей честным. Наслаждаться мирскими удовольствиями, Прославиться в войнах и вместе с этим пребывать в покое, Не имея больших пороков, – это пустая утопия, Возможная только в воображении. Обман, роскошь и тщеславие должны существовать, Ибо мы получаем от них выгоды.

...

Одна добродетель не может сделать народы процветающими;

Кто хотел бы возродить золотой век,

Должны быть готовы не только стать честными,

Но и питаться желудями.

Итак, Мандевиль одним из первых (а, может быть, и первым) в мировой литературе смоделировал ситуацию воплощения утопической идеи в реальность с последующим обращением её в свою противоположность.

Через два с лишним века после Мандевиля аналогичные (хотя, разумеется, на другом историческом этапе) социально-экономические воззрения писателя вызвали к жизни литературное произведение, также относящееся к описываемому нами жанру амбитопии. Такое жанровое сочетание утопии и антиутопии, которое может быть охарактеризовано как амбитопия в качестве определения жанра, отличает роман “Атлант расправил плечи” (“Atlas Shrugged”) американской писательницы русского происхождения Айн Ренд (Ayn Rand).

Роман отражает авторскую концепцию философии объективизма [см.: *Rand* 1990] и является катехизисом современных либертарианцев. Действие романа происходит в Америке неопределенного будущего, где порочная, по убеждению автора, система налогообложения сильных в пользу слабых, помощи слабым за счет сильных, приводит к параличу экономики, уничтожению производства в США на фоне полного обнищания всех остальных стран мира, одна за другой превращающихся в народные республики. Так развивается в романе традиционный антиутопический сюжет, позволяющий трактовать его жанр как антиутопию. Однако одновременно с антиутопическим видением вероятного будущего нашего мира роман содержит и утопическое начало, также постепенно развивающееся в сюжете. Мифологема о человеке, нашедшем по разным версиям устных рассказов не то Атлантиду, не то источник вечного счастья, который невозможно принести к людям, постепенно обретает реальность в образе недоступной для пришельцев из внешнего мира долины в горах Колорадо, где торжествует идея чистого капитализма – идеальное общество Айн Ренд. Пограничным условием существования Утопии и распространения ее на весь мир является полное исчезновение порочного общества внешнего мира, построенного на жертвенности и самоотречении. Мотив цены, платы за лучшую жизнь, сквозной для творчества Ф.М. Достоевского, возникает и у Айн Ренд, хотя решается совершенно по-иному – в соответствии с убеждениями автора трактатов “The Virtue of Selfishness” (“Нравственность эгоизма”) и “Capitalism: the Unknown Ideal” (“Капитализм:

неведомый идеал”): «Если бы люди действительно могли достигать своего блага, превращая других людей в жертвенных животных, и меня попросили бы принести себя в жертву ради тех, кто хочет выжить за счет моей крови, если бы меня попросили служить интересам общества в разрез со своими – я отказался бы. Я отверг бы это как самое страшное зло, я боролся бы с этим, насколько хватит сил, я вступил бы в борьбу со всем человечеством, если бы у меня осталась хоть одна минута перед казнью, я сражался бы с полной уверенностью в справедливости своей борьбы и в праве человека на существование. И пусть не возникнет превратного понимания моих слов. Если мои собратья, называющие себя обществом, верят, что их благо требует жертв, я скажу: “Будь проклято общественное благосостояние, мне его не нужно!”» [Рэнд 1997, 205-206]. Не надо обманываться: “жертвой” Айн Рэнд называет излишние для разумного, способного себя прокормить человека глупости типа налогов или социальной поддержки безработных, немощных, больных и старых; вымирание этих самых старых и больных жертвой не считается.

Таким образом, роман “Атлант расправил плечи”, независимо от его объективных художественных достоинств или идеологии, которую он призван иллюстрировать, соединяет в себе жанровые черты утопии и антиутопии, то есть, следуя нашей концепции, может быть отнесен к жанру амбитопии.

К этому же жанру, вероятно, можно отнести также роман «Квота, или Странники изобилия» Веркора и Коронеля. Отличие – только в авторском отношении, совсем не снисходительном к “обществу потребления”.

Однако вспомним о второй заявленной нами линии развития европейской литературы: раблезианско-мениппейной. Рассмотрим теперь на нескольких примерах разного рода пересечения этих двух линий – ведь параллельными в математическом смысле этого слова они, конечно, не являются.

На протяжении многовековой истории сосуществования двух этих культурно-жанровых традиций наверняка можно зафиксировать не один случай смежности или сосуществования их в пределах одного произведения. Однако нас интересует в первую очередь амбитопичность как определенный теоретический аспект поэтики жанра. Мы предполагаем, что амбитопичность (наряду с другими видами амбивалентных отношений) является жанрообразующей величиной для жанра мениппеи.

Напомним, что М.М. Бахтин, описывая в “Проблемах поэтики Достоевского” [Бахтин 1979] жанр мениппеи, исходил из того, что этот жанр является одним из наиболее карнавализованных, т.е. испытал на себе наибольшее влияние народной карнавально-площадной культуры, и одним из наиболее характерных явлений в области серьезно-смеховой литературы. Имманентным признаком этой области литературы Бахтин называет амбивалентный смех, и здесь же оговаривается, вводя понятие редуцированного смеха.

Кроме амбивалентного смеха, Бахтин описывает и другие виды амбивалентности, присущие карнавалу и карнавализованной литературе: образ огня, смерть-обновление, увенчание-развенчание etc. – как “подчиненных” категории карнавального амбивалентного уничтожающе-возрождающего смеха.

Нам же представляется, что на всех вышеперечисленных основаниях (частое возникновение явления редуцированного смеха, с одной стороны, и наличие иных видов

амбивалентных отношений, с другой) можно, несколько сместив акценты бахтинской концепции, утверждать, что одной из основополагающих категорий карнавализованной литературы является амбивалентность вообще, воплощающаяся в том числе и в перечисленных видах амбивалентных отношений.

Одновременно мы предлагаем ввести в научный обиход еще один вид амбивалентности, который, как нам представляется, имеет право на существование наравне с традиционными видами, описанными в теоретических трудах Бахтина. Как уже было заявлено, этот описываемый вид – амбивалентные отношения утопического и антиутопического начал, или, как мы предлагаем называть эту категорию для краткости, амбитопичность.

Рассмотрим с этих позиций “Сон смешного человека” Достоевского [Достоевский 1983]. С одной стороны, рассказ отвечает признакам жанра мениппеи: философская идея и мудрец, ее носитель, подвергающийся осмеянию; состояние “на грани”, мотив безумия («Они меня называют теперь сумасшедшим» [Достоевский 1983, 104] и сновидения; троимирие, путешествие в загробный мир («А, стало быть, есть и за гробом жизнь!» [Достоевский 1983, 110] и в рай («вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем» [Достоевский 1983, 112] и т.д. С другой стороны, если рассмотреть рассказ сквозь призму утопического сознания, его жанр становится трудно определимым. Ведь, например, IV часть принципиально не отличается от “Утопии” Т. Мора: существует некая земля (остров или планета), обладающая идеальным мироустройством. Как же в таком случае квалифицировать часть пятую, в которой смешной человек «развратил их всех» [Достоевский 1983, 115] “Сон смешного человека” содержит в себе мифологическую структуру, известную уже тысячи лет: Эдемский сад → змей-искуситель и грехопадение → изгнание из рая; «земля, не оскверненная грехопадением» [Достоевский 1983, 112] → «причиною грехопадения был я» [Достоевский 1983, 115] → «они стали преступны» [Достоевский 1983, 116].

Таким образом, можно утверждать, что Достоевский почти на век предвосхитил довольно распространенный в фантастике XX века тип сюжетов, общий девиз которого: «Не так всё это было, совсем не так» [Стругацкие 1989, 63], т.е. “апокрифическую” фантастику Булгакова и Стругацких, Пьера Буля и Р. Шекли...

Кстати, другой персонаж Достоевского, Подпольный человек, стал героем современных западных антиутопий, трансформировавшись, например, в Дикаря в романе “О, дивный новый мир” Олдоса Хаксли:

«Как не вспомнить одного из героев романа О. Хаксли “О, дивный новый мир” – Дикаря, который не хочет, не желает блаженной жизни, гармонии, устроенного счастья, требуя права быть несчастным, права иметь сифилис и рак, права на недоедание, на вшивость и тиф, права жить в вечном страхе перед завтрашним днем. У этого персонажа Хаксли есть прообраз – зловердный «джентльмен с неблагородной, ретроградной и насмешливой физиономией» из “Записок из подполья” Достоевского. В современной утопии явно проглядывает его «неблагородная физиономия», на которой написано желание «столкнуть» «все это благоразумие» придуманного земного рая, чтобы «по своей воле пожить»» [Батракова, 1990, 12].

Ещё одна “встреча” двух рассматриваемых линий состоялась, на наш взгляд, в творчестве Андрея Платонова [Платонов 1988].

Интересно, что некоторые черты платоновской прозы, давно замеченные исследователями, можно интерпретировать с новой, интересующей нас точки зрения, воспринимая как мениппейные. И действительно: платоновская телесность, конечно, не буквально раблезианская, но вполне может быть понята как карнавальная; платоновский интерес к смерти, к загробной жизни (например, отец Саши Дванова утопился, чтобы «пожить в смерти и вернуться» [Платонов 1988, 27], интерес, иногда даже слишком телесный, приводящий к желанию выкопать мертвое тело из могилы (как Захар Павлович мечтает о матери, Саша – об отце, а Копенкин – о Розе Люксембург) близок карнавальному пониманию амбивалентной смерти; что же касается психиатрической темы мениппеи, то герои Платонова находятся не столько “на пороге”, в состоянии “на грани”, сколько в вечной созерцательной задумчивости, не без “отклонений от общепринятой нормы”: например, Захар Павлович видит сны, «будто умирает его отец – шахтер, а мать поливает его молоком из своей груди, чтобы он ожил; но отец ей сердито говорит: “Дай хоть свободно помучиться, стерва”, потом долго лежит и оттягивает смерть; мать стоит над ним и спрашивает: “Скоро ты?»; отец с ожесточением мученика плюет, ложится вниз лицом и напоминает: “Хорони меня в старых штанах, эти Захарке отдашь!”» [Платонов 1988, 34] Очень удачно определила диагноз этому “отклонению от нормы” С. Семенова: «русская душа в “Чевенгуре” – юродивая, не Христа ради, а жизни ради юродивая» [Семенова // Платонов 1988, 9]. А русские начала юродства и скоморошества, вступая в сложные взаимоотношения между собой, являются одновременно коррелятами европейского шутовского начала, “карнавала в миру”.

Рассмотрим чуть более подробно платоновский “Чевенгур”. «В городе Чевенгуре организовался полный коммунизм, но этот “коммунизм” совершенно особый – “коммунизм” народной утопии», – пишет С. Семёнова [Семенова // Платонов 1988, 15] И действительно, чевенгурцы убеждены, что с введением в городе коммунизма необходимо должны измениться сами законы природы: пахать не надо, потому что всю работу, конечно, возьмет на себя солнце; кров не обязателен, потому что при коммунизме стоит вечная весна; старости, болезни и смерти тоже больше не будет, а умершего ребенка можно попытаться оживить – короче, с объявлением коммунизма часть земли под названием Чевенгур немедленно прочертят молочные реки в кисельных берегах, а на ближайшем острове вырастет “бык печеный – во рту чеснок толченый”. Но законы природы ради чевенгурцев изменяться отказываются, и народная мечта, чтобы вишни сами в рот падали, так же далека от реализации, как и при буржуйской власти.

Библиография

- Батракова С.П. *Искусство и утопия*. – М., 1990.
- Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. – М., 1979.
- Гаспаров М.Л. *История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина*. Доклад на международной научной конференции «Русская литература XX—XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (10-11 ноября 2004, Москва, МГУ); цит. по: <http://vestnik.rsu.ru/78/st78.htm>
- Достоевский Ф.М. *Полн. собр. соч.*, т.25. Л., 1983.

Мандевиль Б. *Басня о пчёлах, или Частные пороки – общая выгода*. Цит. по: http://libelli.ru/library/tema/sc/filos/for/med_nv/mandevil.htm

Платонов А.П. *Чевенгур*. М., 1988.

Рэнд А. *Атлант расправил плечи*. Т.2. СПб, 1997.

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. *Отягощенные злом, или Сорок лет спустя*. М., 1989.

Семенова С. *“Идея жизни” Андрея Платонова*. // Платонов А.П. *Чевенгур*. М., 1988.

Rand A. *Introduction to objectivist epistemology*. NY, 1990.

Monica TILEA

Université de Craiova
mmanea2000@yahoo.com

Explorateur des couches profondes de l'être, en permanente oscillation entre ici et ailleurs, redoutant et doutant de la permanence des repères et des installations, Henri Michaux s'est constamment déplacé dans un univers fluctuant, avec des limites mobiles et relativisées par la topologie (déroutante, parfois) qui l'exprime.

En postulant, avec Jean-Pierre Martin, que le livre *Ecuador*, qui constituera le corpus de notre recherche, représente un *nocturnal* [Martin, p. 305], un récit centré sur la chambre noire de l'écriture, plutôt qu'un simple journal de voyage, nous proposons d'analyser, dans ce qui suit, le contact de Michaux avec le paysage équatorien, pour voir comment le choix de s'éloigner de l'espace européen induit des changements essentiels au niveau du moi créateur. Nous considérons que c'est la relation avec une extériorité perçue dans son caractère obscur et obscurcissant à la fois qui explique non seulement l'échec du rapprochement avec ce que l'Amérique du Sud a de plus spécifique et de plus exotique, mais aussi le succès de l'éloignement d'un continent européen devenu trop proche et trop familier. Dans le but de mettre en évidence la manière dont ce mouvement vers l'ailleurs agit au niveau du moi créateur, nous allons analyser, d'abord, la relation entre intériorité et extériorité, d'une part, et entre intériorité et identité, d'autre part, pour nous concentrer, ensuite, sur la manière concrète dont Michaux répond aux stimuli nouveaux générés par son déplacement dans l'espace équatorien.

1. Intériorité et extériorité

Michaux parle pour la première fois d'*introréalisme* dans *Surréalisme*, texte publié dans *Premiers écrits*, lorsqu'il conteste l'existence d'une surréalité qui puisse justifier le nom de «surréalisme». Il identifie deux types de réalité: *l'introréalité* et *l'extraréalité* et il conclut qu'il ne peut s'agir que de deux types de réalisme qui décrivent la réalité correspondante, *l'introréalisme* et *l'extraréalisme*:

«Il y a deux réalités: la réalité, le panorama autour de votre tête, le panorama dans votre tête. Et deux réalismes: la description du panorama autour de la tête (Théophile Gautier: *Le Capitain Fracasse*, la *Flore* de G. Boissier) et la description du panorama dans la tête (Franz Hellens: *Mélusine*, *Réalités fantastiques*, André Breton: *Poisson soluble*). Extraréalisme, le premier; introréalisme, le second.

Mais surréalisme? Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante»¹ [p. 61].

Dans *Qui je fus*, l'«examineur» qui ouvre la porte et qui va dans la rue pour se trouver «en potage avec les passants, les marronniers, les fiacres, les chiens aventuriers et l'immensité de ceux qui portent le désir devant eux et une grande incertitude sur ce qui arrivera [...]» [p. 119] est un être qui finalement:

«sommeille, les oreilles écouteuses de l'intérieur, l'Intérieur, sous-jacent au plus fin bruissement des veines, dans une houle plus emportée que tout ce qu'on sait de l'extérieur où, au vrai, on demeure fort tranquille, préservé par les vêtements, l'attention aux fenêtres,

la discipline, unis à une mauvaise foi évidente à l'égard de tout ce qui n'est pas droit et mortier de convention» [p. 119].

Les prétextes extraréalistes de Michaux finissent, ainsi, par devenir des projections du «panorama dans la tête», de l'introréalisme et de ses métamorphoses.

En analysant le problème de l'intériorité chez Michaux et Wittgenstein, Anne-Élisabeth Halpern constate que Michaux est à la recherche d'un dedans² idéal qui lui permette d'y déposer et de sauvegarder ce qu'il récupère du dehors. Cet espace du dedans serait semblable à l'extériorité «en ce que s'y dérouleraient des actions, des processus de tous ordres», mais il se distinguerait aussi de la même extériorité «puisque'il ne serait pas caractérisé par une spatialité d'une part et que s'y passeraient d'autre part des événements auxquels je n'aurais pas accès» [Halpern, p. 81].

En effet, constamment en mouvement entre l'espace du dehors et celui du dedans dans sa quête d'une identité toujours fuyante et, dirions-nous, d'un *dire* en accord avec le *faire*, Michaux ne fait pas de différence entre les événements extérieurs et les événements intérieurs qu'il perçoit, comme nous allons voir plus loin, dans une simultanéité unificatrice.

2. Intériorité et identité

Pour voir quel est le rapport entre *intériorité et identité*, nous allons nous rapporter de nouveau à l'analyse d'Anne-Élisabeth Halpern qui souligne le fait que c'est à travers ses expériences que Michaux découvre que l'intérieur est inaccessible au moi. «Qui plus est, s'il n'y a pas d'intériorité rassurante de l'identité, il n'existe pas davantage d'unicité du sujet » [Halpern, p. 81] : cette conclusion mise en évidence par Halpern est la source de la déréliction du sujet, de son angoisse de ne pas avoir accès à soi. Le désir de pouvoir *dire* (d'*écrire* ou de *peindre*) l'intériorité (donc, implicitement, de la *voir*) hante Michaux jusqu'au jour où il constate que l'intériorité de l'autre est aussi illusoire que la sienne. L'identité du sujet se reflète sur la frontière floue entre le dedans et le dehors qui constitue, selon Michaux, le vrai espace, celui décrit par la circulation entre la moelle et son enveloppe, entre des repères qui éclatent, parsemant *dehors et dedans* d'entités qui flottent entre le proche et le lointain et qui décrivent un territoire où les différences sont superflues et la (con)fusion totale.

Il y a, en effet, dans toute l'œuvre de Michaux, une évidente propension vers le dehors. Son œuvre est l'histoire du désir de s'ouvrir vers des espaces nouveaux:

«Je ne voulus pas faire alliance avec cet homme, je lui dis que moi ce que je préférerais dans la vie, était de sortir» [p. 566].

mais aussi de l'échec d'un tel mouvement, échec que l'être «enfoncé» enregistre avec désespoir:

« On m'enfonçait dans des cannes creuses. Le monde se vengeait. On m'enfonçait dans des cannes creuses, dans des seringues.

Et je me disais: «Sortirai-je? Sortirai-je? Ou bien ne sortirai-je jamais? Jamais?» [p. 575].

Sortir veut dire quitter un espace où l'on se trouve déjà. L'action suppose, donc, l'existence apriorique de deux espaces. Mais on peut sortir (quitter un espace pour un autre) ou seulement s'éloigner (bouger à l'intérieur du même espace), en transformant la position de départ en position d'un autre ou de personne, lors d'un mouvement de

dépossession qui a comme source le désir d'éviter l'ancrage. Nous considérons que l'échec à sortir, enregistré par Michaux, est dû justement au fait que les deux espaces (du dedans et du dehors) se confondent à l'intérieur de l'«horrible en dedans – en dehors» et le seul mouvement possible dans ces conditions est l'éloignement continu qui fait qu'*ici* se transforme sans cesse en un *là* qui décrit un espace potentiellement infini.

Le déplacement dans l'espace du dehors se transforme de la sorte en parcours de l'espace du dedans. Dans ces conditions, l'extériorité agit sur l'examineur-voyageur, en l'émouvant, et le sujet ré-agit à travers ses impressions qui déforment le spectacle perçu, le transformant en projection d'un moi qui se fait et qui se défait sans cesse lors des expériences vécues.

3. L'émotion

L'*émotion* est habituellement associée uniquement à un phénomène purement subjectif. Or, comme le souligne Michel Collot dans son livre *La matière-émotion*:

«elle est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle: le poème ou l'œuvre d'art» [p. 2].

Même des créateurs comme Paul Valéry, qui se déclarent lucides et s'éloignent, par leur création, de tout lyrisme personnel, admettent l'importance de l'émotion lorsqu'ils la situent parmi les états qui précèdent l'acte créateur. Ainsi, l'état poétique suppose, selon Valéry, la manifestation d'une émotion qui combine les valeurs de la vie affective du sujet avec la sensation d'univers. L'esprit créateur comprend l'existence d'un versant intellectuel et d'un versant affectif, l'œuvre d'art n'étant la représentation d'aucun des deux, mais une matière artistiquement transformée à l'intérieur de laquelle *subjectif* et *objectif* fusionnent dans un tout dont l'origine devient ambiguë. Dans sa tentative de lier «la redéfinition moderne du sujet lyrique, à une réévaluation de la matière, et à une nouvelle pratique du langage» [p. 5], Collot constate que:

«le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et les mots» [p. 5].

L'émotion naît de la rencontre entre la matière (de l'objet) et le corps (du sujet) et vit, par la suite, à l'intérieur de l'œuvre, dans la matière de celle-ci. Par cela, l'émotion constitue un mode d'ouverture au monde qui n'est ni objectif ni irrationnel et peut devenir matériau (immatériel) de la création, source d'une énergie qui résulte du contact entre le moi et le monde:

«L'é-motion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors» [Collot, p. 11].

Chez Michaux, l'impossibilité de sortir de soi marque un échec d'ouverture qui est, lui aussi, source d'énergie créatrice. La participation de l'être au monde se fait par les sens qui rendent compte de l'appartenance du sujet à la substance universelle dans un circuit continu allant du sujet vers l'objet et revenant au premier, en atténuant, à l'intérieur de l'œuvre, les caractéristiques qui font leur différence.

Le monde est, d'une part, l'espace où se découvre et se forme la conscience du créateur et, d'autre part, il constitue un réservoir de matériaux dans lequel puise la sensibilité de l'artiste. Relisons les textes écrits par Michaux après son voyage en Amérique du Sud en 1927 et publiés en 1929 sous le nom d'*Ecuador* pour voir comment s'y opère l'échange entre le dehors et le dedans et quelles sont les conséquences de ce voyage (réel) sur le devenir du moi créateur.

Jean-Pierre Martin observe qu'*Ecuador* n'est pas le journal d'un voyage, mais celui d'une «autoscopie» qui continue celle de *Qui je fus* [p. 303]. En se référant au même ouvrage, René Bertelé insiste sur le manque d'intérêt de l'auteur pour les descriptions des lieux et souligne que Michaux représente un type de voyageur qui ne s'intéresse qu'à ce qu'il peut lui-même posséder, intégrer à son monde intérieur [pp. 39-40].

Dès son début, le voyage ne satisfait pas le contemplatif à cause de son manque d'exotisme, l'exotisme étant une condition de la survenue de l'étonnement³, donc de l'émotion. Or «Michaux plutôt qu'un cérébral est un émotif plein de pudeur. La fête intérieure est vécue dans le secret, dans l'acte de la création» [Fintz, p. 268]. L'impossibilité de trouver dans la réalité le correspondant attendu des représentations mentales associées à des mots comme «volcan», «cratère», «Amazone», etc., est source d'insatisfaction et de malaise:

«D'étroits et nombreux passages de un à deux kilomètres de largeur, voilà tout.

Mais où est donc l'Amazone? se demande-t-on, et jamais on n'en voit davantage.

Il faut monter. Il faut l'avion. Je n'ai donc pas vu l'Amazone. Je n'en parlerai donc pas» [Michaux, pp. 232-233].

René Bertelé met cette expérience sous le signe du *refus* qui représente, en effet, une caractéristique majeure du comportement de Michaux. Le critique considère que Michaux «ne se laisse jamais tout à fait prendre par le voyage» [p. 42], comme si sa résistance à l'extérieur était le résultat d'un effort conscient et contrôlé qui répondrait à sa volonté de rendre impossible «toute emprise facile du monde extérieur sur lui» [Bertelé, p. 42]. Or, *Ecuador* est l'histoire de l'échec d'un désir d'ouverture encore actif à cette époque, de la révélation de l'impossibilité de *voir* dans l'extériorité autre chose que l'image de l'intériorité, en dépit de tout effort et de toute volonté. Selon nous, Michaux ne va pas à la rencontre du monde avec l'idée préconçue qu'elle serait impossible, mais avec *la volonté de voir*, de laisser entrer en lui le spectacle de l'extérieur. Michaux parle lui-même de son attente, de sa curiosité et de son espoir d'être ému par un spectacle neuf lorsqu'il raconte son arrivée à Quito:

«„Quito est derrière cette montagne.”

Mais qu'y a-t-il derrière cette montagne?

Quito est derrière cette montagne.

Mais que verrai-je derrière cette montagne?

Et toujours ces Indiens...

Le faubourg, la gare, la banque centrale,

La place San Francisco» [p. 232].

ou lorsqu'il exprime sa déception devant le cratère du volcan Atacatzho:

«Ah! Ah!

Cratère? Ah!

On s'attendait à un peu plus de sérieux.....

Ah!.....» [p. 201].

Et il ne fait que vivre la déception de se trouver toujours devant le même spectacle extérieur qui ne peut émouvoir parce qu'il manque d'exotisme.

Mais *Ecuador*, histoire d'un voyage échoué, est aussi histoire du succès de l'éloignement de l'espace occidental, du retour au vide initial représenté par la mer ou par le désert, éloignement qui ne fait que confirmer l'être qui hante *Qui je fus*, en le renforçant.

Si le voyage de Michaux en Équateur est, comme le soutient Didier Alexandre, *initiatique*, le sujet se découvrant à la fin de ses déplacements [pp. 93-104], il s'agit en fait, à notre avis, de l'émergence du sujet-créateur qui a lieu *dans* et *par* l'écriture au niveau de laquelle fusionnent le spectacle du dehors et celui du dedans, puisque c'est le travail poétique qui, pour citer les propos pertinents de Claude Fintz: «opère une mise en contact permanente avec les énergies de la réalité tout entière et induit une tension constante de la conscience vers l'éveil» [p. 279]. Le voyage en Équateur finit par être le voyage d'une écriture qui se cherche, le laboratoire où Michaux commence sa quête poétique, aspect souligné aussi par Jean-Pierre Martin qui surprend justement le fait que ce voyage est détourné et transformé en expérience créatrice par des moyens que nous considérons qu'il est important d'analyser et qui feront l'objet de l'étape suivante de notre étude :

«Plus qu'une année de voyage, c'est une année d'écritures dont *Ecuador*, recueil autant que livre, témoigne. Dans ce creuset complexe s'élaborent des alchimies décisives pour la pratique à venir. [...] Propédeutique d'une pratique hétérodoxe de la poésie, *Ecuador* invite à des lectures croisées. *La nuit remue* et *Mes propriétés* s'y annoncent tout particulièrement – mieux, commencent à s'y écrire. Le premier livre de pérégrination est un laboratoire inattendu de l'autographie. Car déjà le „journal” ébauche un „nocturnal”. Dans ce livre d'un voyage aveugle au dehors, s'inscrit le projet d'une écriture de la nuit attentive au „moi du moi” et aux „larves et fantômes fidèles”. Certains de ses fragments seront réécrits, développés dans les textes d'un autre voyage – lisible cette fois sur les murs d'une chambre» [p. 305].

4. L'impressionnabilité

Les impressions, en tant qu'action déclenchée au niveau du sujet par les émotions, incarnation-représentation de celles-ci, caractérisent la manière dont le spectateur Michaux ré-agit au contact avec l'extériorité.

La contemplation du monde (lecture passive du monde) é-meut le spectateur, en dynamisant sa sensibilité et son affectivité, et stimule l'apparition des impressions qui déterminent, à leur tour, la venue au monde des images (lecture active du monde). Jean-Pierre Martin associe les impressions à l'auto-observation de la sensation de l'instant et les définit en tant que:

«affaires d'un corps et d'une sensibilité qui s'exposent volontairement aux épreuves dangereuses d'une aventure et d'un „spectacle extérieur”» [p. 328].

Naissant de l'action dynamisante des émotions à travers lesquelles le sujet participe à la chair du monde, les impressions se présentent comme une propagation des ondes affectives

et sensorielles déclenchées par l'événement générateur d'émotion. Une fois formées, situées après l'émotion et précédant l'image, les impressions s'inscrivent dans un circuit permanent entre le dehors et le dedans, se modifiant sans cesse en fonction du nouveau rapport qui s'établit entre l'extériorité et l'intériorité. Michaux réagit aux émotions, mais il le fait en s'imprégnant de sensations qu'il laisse ensuite disparaître dans l'oubli, accumulant des impressions pour leur permettre de se dissoudre dans l'indéterminé de l'intériorité. Ce qui pourrait être s'évanouit dans l'obscurité de ce qui ne sera jamais et les impressions doivent perdre leur identité pour faire place à d'autres, comme si la mémoire des événements dans leur individualité alourdissait l'être, menaçait sa disponibilité⁴.

«Voulez-vous que je vous dise? Je suis une bonne pompe. Les impressions les plus fortes, les plus vitales ne tiennent pas longtemps. Je les refoule au profit des suivantes et les oublie, et il en est ainsi des autres dans la suite, et puis encore de celles-ci pareillement. On dit que je compte déjà un certain nombre d'années. Je n'ai jamais eu dans ma vie plus de quinze jours. D'une seconde à quinze jours, voilà toute ma vie» [p. 174].

Ayant un sort comparable à celui du morceau de pain imbibé de thé servi au goûter [p. 174] qui est «absorbé» [p. 174] et qui circule, écrit Michaux, «jusqu'au plus lointain et au douloureux de moi-même» [p. 174], les impressions sont absorbées par un moi dont la dissolution assure l'illimité de son ouverture et contribuent à libérer l'énergie créatrice.

Ainsi, l'émotion ressentie devant les plateaux des Andes est «terrible et proche du désespoir» [p. 154]. Et ce qui suit n'est pas une description physique des montagnes, mais la projection du lointain extérieur dans un lointain intérieur résultant de l'interaction du proche et du lointain, du haut et du bas (l'horizon et le sol). La représentation de la montagne n'a rien à faire avec sa forme, mais avec ce qu'elle éveille chez celui qui la regarde, donc avec les impressions qu'elle produit et qui se situent à mi-chemin entre le sujet et l'objet: les maisons de terre «donnent tranquillement leur leçon d'humilité» [p. 157] et lorsqu'il regarde les arbres de la forêt tropicale, il ne voit pas leur forme, enregistrant uniquement leur éclat [p. 229]. Le désir de *voir* fait place à la désillusion et le spectateur défigure le paysage pour se figurer soi-même [voir aussi Alexandre, p. 96].

Le regard que Michaux pose sur le monde est le regard généreux d'un *inventeur*: de même que les malades qui découvrent dans la plus banale tapisserie «d'inférieures personnes, là où il n'y a que petits incidents de lumière, de lignes, une tâche, une déchirure» [p. 155], il essaie de se détacher de la forme extérieure des choses, de les transformer, en les assimilant, en miroir de son propre intérieur, et c'est ainsi que d'un mur nu naît, par exemple, la vision d'un meuble qui chante [Michaux, p. 156]. Ce qui en résulte c'est la description d'une intériorité jamais statique qui se sert de l'extérieur pour fuir le figé et pour entretenir l'état d'ouverture et de dynamisme qui est, chez Michaux, libérateur d'énergie créatrice.

Déjà dans *Qui je fus*, Michaux s'était avéré être préoccupé par la dichotomie âme-corps, vitesse de la parole/vitesse de la pensée. L'intériorité était alors assimilée à l'*âme* définie en opposition avec *le corps*. Le moi était centré sur soi-même et sa définition ne dépendait pas de l'existence de l'extérieur (défini comme Autrui ou Autre chose et situé Ailleurs).

Ecuador reprend les questions concernant le moi, mais dans la perspective d'un intérieur qui se révèle à travers les parcours extérieurs. Pour que les impressions aient lieu, il y a plusieurs conditions qui doivent être remplies du côté du récepteur, ainsi que du côté de l'objet contemplé.

Ainsi, la structure spongieuse du sujet permet son imprégnation avec chaque détail signifiant pour sa sensibilité. En analysant les manifestations de la volonté lors de l'expérience des drogues, Serge Champeau définit d'ailleurs l'impressionnabilité dans les termes suivants:

«L'impressionnabilité, c'est-à-dire la capacité d'être affecté par des objets déterminés et variés, capacité que seul un sujet actif, capable de réagir, peut posséder [...]» [p. 45].

La contemplation se fait par assimilation de l'objet contemplé, l'espace du dehors entrant dans l'espace du dedans avec l'accord total du sujet:

«Jolis gestes fort effacés: les restes d'un très beau parc. Cela me plaît et entre en moi» [Michaux, p. 187].

Cette perméabilité du sujet voyant ne pas serait possible sans ce que Michaux appelle sa «disponibilité», sa «sensation d'inemploi» [p. 207]. Il s'agit, chez lui, d'une disponibilité sensorielle à laisser entrer et agir dans l'intériorité, sous forme d'impressions, toutes les émotions enregistrées, dans l'extériorité, par sa sensibilité:

«J'ai toujours les yeux grands ouverts comme les nourrissons et ne les tourne que quand ça bouge, comme les nourrissons» [p. 229].

Mais cette ouverture vers le dehors est plutôt une qualité cultivée par Michaux, qu'une donnée innée. Sa disponibilité est le résultat de la volonté de *voir* pour pouvoir, par la suite, *faire*. Et *Ecuador* raconte l'insatisfaction d'une attente qui ne se réalise pas. Le retard du spectacle espéré détermine le désespoir de Michaux lorsque, embarqué déjà, il s'écrie:

«*Boskoop!* Grand aveugle qui traverse l'Atlantique. On serait dans un sac, ce serait pareil.

On comprend que beaucoup de bateaux finissent au fond de l'eau. C'est ce qu'ils méritent.

On aura parcouru quatre mille milles et on n'aura rien vu» [p. 145].

Pour percevoir la diversité, il faut en avoir l'habitude, il est nécessaire de contrôler et de cultiver ses disponibilités sensorielles. Il y a des moments où l'œil ne peut rien distinguer, et la cause de l'atrophie des sens est représentée par l'absence pendant trop longtemps de sollicitations visuelles, la monotonie du spectacle dénaturant les aptitudes visuelles du sujet:

«Puis tout à coup on a mis le cap sur l'entrée du port. On est entouré, à moins d'une encablure, de toutes choses, et notre œil ne voit rien, et notre cerveau ne comprend rien. [...]

Mais non, on me prive de tout pendant quinze jours, puis en une minute toute une ville se pousse contre moi, des maisons par centaines, des hangars, des cheminées... des constructions inconnues, je ne sais quoi encore, et je ne sais qu'en faire» [p. 149].

Pour ce qui est des qualités de l'objet contemplé, il faut qu'il puisse surprendre pour générer des émotions, en stimulant les sens et en agissant sur l'affectivité. Le voyage en mer se veut, dès le début, une recherche de *l'Autre de la terre* qui permette l'éloignement d'une planète «expurgée de toute surprise» [p. 144], d'un monde qui vit dans l'inertie. Mais, sous cet aspect, le voyage se laisse attendre et finalement échoue à se réaliser: «l'Équateur est un pays qui montre de la terre» [p. 197]. Les choses ne peuvent communiquer que leur mimétisme qui fait qu'il existe «cent exemples pour un» [p. 150], en rendant le spectacle du monde inerte. C'est ce qui bloque parfois l'impression comme au moment où, après avoir

regardé pendant des heures le pont du bateau sur lequel il est embarqué sans rien *voir* ou *comprendre* (et l'association des deux verbes n'est pas accidentelle) simplement parce que le bateau était surchargé de trop de choses, Michaux arrive à la perception de la chose en tant que morceau d'autre chose, résultant donc du mimétisme qui l'assujettit :

« Maintenant ma conviction est faite. Ce voyage est une gaffe. Le voyage ne rend pas tant large que mondain [...]. On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur » [p. 204].

S'il y a des «endroits toxiques» qui parlent «contre nous» [p. 151], il y a aussi des lieux qui parlent «avec nous» [p. 151]. Ainsi, la mer est l'un des spectacles qui s'associent le plus naturellement à l'homme parce qu'elle lui ressemble et ne lui impose rien :

«Avez-vous remarqué combien volontiers on s'approche de l'eau, et que de tableaux peints on a vu sur ce sujet? C'est que cela n'est jamais ridicule, que cela ne compromet personne, et puis ça n'est pas sectaire, cela ne dit rien d'arrêté, ça vous laisse penser tandis qu'arbre, prairies, montagnes... ça a son idée, et ça le dit à fond et à jamais, et vous oblige à participer» [p. 151].

Pour résumer, ce que nous lisons dans *Ecuador*, livre où l'intériorité se définit dans sa relation avec l'extériorité, n'est ni la représentation d'un moi projeté à l'extérieur, ni l'image d'un monde subjectivement perçu par le voyageur: l'extérieur n'existe que pour affirmer son absence et il ne se manifeste qu'en tant que force agissante capable de dynamiser l'intérieur par les émotions qu'il transmet au niveau du sujet-créateur. De plus, la fusion entre le dedans et le dehors est possible, lors du voyage en Equateur, grâce à «l'impressionnabilité» du créateur, grâce à son ouverture sensorielle vers le monde, qui permet aux émotions déclenchées au moment du contact entre le moi et le monde de se transformer en matériau (immatériel) de création. L'échec du rapprochement d'un espace nouveau est ainsi doublé par l'accomplissement d'un éloignement sans lequel le sujet risquerait l'ancrage dans le voisinage d'un centre trop contraignant, l'essentiel pour Michaux étant de sortir, de vivre l'expérience de tout espace dans le mouvement contre, dans la traversée et dans le refus.

¹ Toutes les citations d'Henri Michaux renvoient à *Œuvres I*, édition établie et annotée par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998.

² L'espace du dedans, tel qu'il est figuré et défiguré dans son œuvre, ne renvoie pas uniquement à l'intériorité du sujet puisqu'il comprend tout espace caché, protégé, isolé (du moins en apparence). Ainsi, il peut prendre la forme d'une pomme, d'une maison, d'une boule, d'une cave etc., espaces clos et protecteurs que Michaux utilise pour y déployer son intériorité, pour se défendre des agressions venues de l'extérieur. Il arrive aussi que le même *dedans* désigne l'intériorité de l'autre qui se définit plus d'une fois comme extériorité par rapport au moi, dans le même esprit du renversement continu de la polarité qui caractérise l'espace de Michaux.

³ Pour une étude plus ample des valeurs poétiques de l'étonnement nous renvoyons à Irina Mavrodin, *Uimire și poiesis*, Craiova, Scrisul Românesc, 1999.

⁴ Il le dit d'ailleurs, à propos de la lecture aussi : «Eh bien, toutes les lectures que j'entreprends me produisent justement toujours ce même effet : inintelligibles. C'est pourquoi je n'ai aucune mémoire» [p. 176].

Bibliographie critique sélective

- Alexandre, Didier, „Entre ici et ailleurs” in *Passages et langages de Henri Michaux*, Jean-Claude Mathieu et Michel Collot éd. (actes de la troisième „Rencontre sur la poésie moderne”, E. N. S., juin 1986), Paris, José Corti, 1987, pp. 93-104.
- Bertelé, René, *Henri Michaux*, Paris, éd. Pierre Seghers, 1965.
- Champeau, Serge, *Ontologie et poésie*, Paris, Librairie philosophique, Vrin, 1995.
- Collot, Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- Fintz, Claude, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux. La quête d'un savoir et d'une posture*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Halpern, Anne-Élisabeth, „«L'en dedans-en dehors»: Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité” in *Henri Michaux. Le corps de la pensée*, Évelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar éd. (actes du colloque de l'université Paris VII-Denis Diderot et Paris-Sorbonne nouvelle, 17-18 mars 2000) Tours, Farago, 2001, pp. 79-95.
- Martin, Jean-Pierre, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- Mavrodin, Irina, *Uimire și poiesis*, Craiova, Scrisul Românesc, 1999.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ: А.С.ПУШКИН И ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК

Габриэлла ТОПОР

Государственный Педагогический Университет им. “И.Крянгэ”, Кишинев
gabriela-topor@yandex.ru

В наше время, когда процесс взаимодействия наций и национальных культур максимально активизировался как проявление всемирного культурного тяготения, задача научного осмысления данного процесса, его истоков, истории и основных закономерностей предстаёт как чрезвычайно актуальная. В этой связи проблема взаимодействия русской литературы с западноевропейскими литературами вызывает всё больший интерес и рассматривается в самых различных аспектах. Один из них – пожалуй, до сих пор наименее изученный, – представляется особенно важным: это вопрос о типологических схождениях в творчестве А.С.Пушкина и Оноре де Бальзака.

В творческое сознание русских писателей, особенно I-ой половины XIX века, всегда были вплетены определённые «влияния», впечатления от чужих литератур. Если сельская барышня, пушкинская Татьяна, сочиняла своё письмо Онегину, «воображаясь героиней Клариссой, Юлией, Дельфиной» и для своей неподдельной страсти заимствовала «чужие» чувства, то неужели сам А.С.Пушкин в момент творчества из ложно понятой оригинальности должен был забыть всё, что читал, чему поклонялся? В отличие от своих стыдливых исследователей, он заявлял, что, когда писал свои южные поэмы, «с ума сходил» от Дж.-Г.Байрона, а в «Борисе Годунове» подражал «отцу нашему» В.Шекспиру.

Действительно, в современном литературоведении изучались типологические связи А.С.Пушкина с Данте, В.Шекспиром, В.Скоттом, Дж.-Г.Байроном, И.-В.Гёте и др.[1]. Но удивительно, что тема «А.С.Пушкин и О. де Бальзак», столь явно лежащая на поверхности, столь самоочевидная и вместе с тем столь, казалось бы, парадоксальная, не привлекла к себе должного внимания.

В статьях и работах различных исследователей можно встретить весьма противоречивые мнения и суждения. Так, авторы книги «Цикл А.С.Пушкина «Повести Белкина»» считают, что эти повести, являясь широкой картиной русских нравов, в некоторых отношениях представляют собой миниатюрное подобие бальзаковской «Человеческой комедии» [2, 7].

Однако в обширнейшей коллекции параллелей к «Скупому рыцарю», собранных в комментарии к нему в VII томе академического издания 1935 года, «Гобсек» – параллель, безусловно, самая значительная – отсутствует. Привлекается «Гобсек» к анализу «Скупого рыцаря», но только в плане резкого противопоставления, И.М.Нусиновым в его книге «Пушкин и мировая литература» [3, 73-74].

Исследователь Я.Е.Эльсберг [4,21] считает неправомерным «отождествление» А.С.Пушкина с О. де Бальзаком, сделанное Г.А.Гуковским [5, 143]. Такая позиция кажется нам спорной и неверной.

Действительно, различия существуют. Но решающим является для нас тип творчества, метод обобщений, то, что отличает А.С.Пушкина от романтиков, от реалистов Просвещения и делает их родоначальниками реализма в Европе.

Общее заключается в критическом историзме их мышления, в умении раскрыть диалектику взаимосвязей личности и общества, показать специальные, саморазвивающиеся характеры, обусловленные также развивающимися объективными условиями. Это придаёт их реализму целостность, законченность, распространяющуюся на все образы произведения и авторскую интонацию. Оба писателя свободно владеют предметом, переходят от описаний личности героя к диалогам, картинам общества, природы, не нарушая единства стиля. Высокое и смешное, трагическое и комическое для них – не разные стихии, а стороны одной действительности. Отсюда сюжетная и композиционная завершённость больших и малых созданий. Они способны развёртывать свой замысел на целую серию произведений, не повторяясь, как это было блестяще доказано О. де Бальзаком. Французский романист отличается от А.С.Пушкина темами, почерпнутыми из жизни развитой буржуазной цивилизации, исследованием «страстей». Он изображает денежную цивилизацию. Но его сюжеты, в основном, строятся по тем же законам реалистического детерминизма, по которым построены произведения А.С.Пушкина.

Оба писателя, и русский, и французский, пытались «уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий». Они ставили вопросы, которые разгадывала потом русская и французская литературы. Ставить вопросы, которые решает логика жизни, может только реализм с его конкретным историзмом, вживанием в действительность, пытающийся познать властвующие законы общества. Поэтому их произведения являлись для общества «актами сознания».

Одним из всемирно признанных достижений реализма XIX века является исключительное умение многих его представителей проникать в потаённые глубины внутреннего мира человека, тонко улавливать и необычайно правдиво раскрывать перед читателем сложную и противоречивую «диалектику души», рассматривая её в тесной связи с социальной средой. Началом этого углублённого психологизма по праву можно считать творчество А.С.Пушкина и О. де Бальзака. На страницах их произведений не только раскрываются образы Скупого, история молодого расчётливого человека, разорванные связи между отцами и детьми, но и исследуются философские и социальные причины, порождающие эти пороки. Оба писателя уловили веяние времени, новых отношений, устанавливающихся в обществе, – это всё возрастающая власть денег в жизни человека. Деньги определяют и распоряжаются судьбами людей, одних поднимают, а других опускают на дно жизни. Они убивают понятие чести и благородства, сострадания и самопожертвования, убивают любовь и разрушают самое святое – семейные отношения. Деньги убивают в человеке человека. С болью осознают это А.С.Пушкин и О. де Бальзак и с особым трагизмом описали это в своих произведениях: русский писатель – в «Скупом рыцаре» и «Станционном смотрителе», а французский – в «Человеческой комедии» («Гобсек», «Евгения Гранде», «Отец Горио»).

В произведениях обоих писателей тесно переплетаются нравственное и социальное начала. Однако в сочинениях А.С.Пушкина превалирует нравственное, а у О. де Бальзака – социальное начало. Русский писатель пытается в большей степени постичь психологию своего героя, учитывая и среду, её определяющую. В «Скупом рыцаре» главное и основное – глубочайшее проникновение во внутренний мир рыцаря,

ставшего скупцом, тончайшая психологическая разработка, как его характера, так и сущности природы страсти, его захватившей. А.С.Пушкиным исследуется страсть барона к золоту, к власти во всех психологических тонкостях.

О. де Бальзака не случайно называли «доктором социальных болезней». Он больше внимания уделял тем социальным явлениям, которые влекли за собой нравственные искажения в характере человека. Скупость Гобсека – проявление тех общественных процессов, которые протекали во Франции I-ой трети XIX века. У О. де Бальзака фетишизм золота, тема всемогущества денег в капиталистическом мире, их роковой и разрушительной силы исследуются глубже, чем у А.С.Пушкина.

Хотелось бы отметить и тот факт, что в создании своего образа Скупого А.С.Пушкин шёл след за Шекспиром, а О. де Бальзак – за Мольером.

Однако при всём этом, общность героев (барона Филиппа, Гобсека, Феликса Гранде), ощущение времени, исторически обусловленная и социально-осмысленная связь событий сближает этих писателей. Также следует отметить, что из огромного скопления характеров, страстей, интересов они создали в своих произведениях ещё один тип человека, который принадлежит обществу, где всё священное оскверняется, в том числе и отцовские чувства.

«Станционный смотритель» и «Отец Горио». Самсон Вырин и папаша Горио: два несчастных отца, лишившихся самого дорогого – своих дочерей.

Объединяет эти два произведения и мотив вдовства. Потеряв жену, оба героя переносят свою любовь на дочерей. Для отца Горио Дельфина и Анастаси – радость и отрада. Отсутствие матери и обожание их заставляет его исполнять все их капризы и желания. Балует дочерей, он делает то, что обернётся против него самого. Горио развил в них тщеславие и страсть к наслаждениям.

Для Самсона Вырина «разумная и проворная» красавица-дочка – и гордость, и помощница в нелегкой его службе, и живая память о покойнице-матери. Единственный пастырь своей «овечки», он перед собой и людьми облечён ответственностью за Дунину судьбу. Отсутствие матери у девочки, растущей среди соблазнов большой дороги, оборачивается и ранним кокетством, и поцелуями в сенях, и порывами неопытной души, определившими земной путь Дуни.

Однако акцент в обоих произведениях сделан не на дочерях главных героев. Ещё В.В.Гиппиус справедливо заметил, что «именно на Вырине, а не на Дуне, сосредоточено внимание автора «Станционного смотрителя», и то же самое можно сказать и о Горио» [6, 19].

В центре обоих произведений, как было уже отмечено, трагическая судьба двух брошенных отцов.

Но если Дуня, «прекрасная барыня», разъезжающая в «карете в шесть лошадей», горько плачет на могиле отца, в преждевременной смерти которого в известной мере была повинна и сама, то старика Горио в последний путь провожают два бедных студента пансиона Воке и две пустые кареты графини де Ресто и баронессы де Нуссенген.

Именно рассказ рыжего мальчика о том, как на могиле отца Дуня «легла ... и лежала долго» привнёс в финал повести ноту примирения. Финал свидетельствует, что в душе героини живо высшее, человеческое начало, что в своей новой, неизвестной

повествователю жизни она сумела сохранить здоровое нравственное начало, возвыситься до сознательного чувства вины и долга перед ушедшим. Однако этого нельзя сказать о дочерях отца Горио. О. де Бальзак не дал им шанса осознать свою вину. Они так и не поняли, что потеряли самого близкого и дорого человека, того, который ради них был готов на всё: украсть деньги, если это понадобится для счастья его Нази и Фифины, убить графа де Ресто, пойти в рекруты, чтобы получить за это деньги.

В финале романа обычно кроткий и забитый, как и Самсон Вырин, Горио поднимает свой голос против общества с его жестокими законами. Ощувив перед смертью, что на глазах его силой денег рушится святая святых патриархального мира – любовь и почтение детей к отцам, их породившим, – Горио в ужасе пытается заявить свой протест: «Я протестую, – если отцов станут топтать ногами, отечество погибнет».

Вместе с тем в произведениях А.С.Пушкина и О. де Бальзака встречаем и другой тип отца, для которого любовь к деньгам, а это скорее не любовь, а страсть, превышает любви к своим детям и к их счастью. Это барон Филипп из «Скупого рыцаря» А.С.Пушкина и папаша Гранде из романа «Евгения Гранде» О. де Бальзака. И тот, и другой, скряги, накопители. Но в то же время, они и сильные личности, однако все их своеобразные дарования – прозорливость, точность расчёта, умение примениться к обстоятельствам, изумительная выдержка, железная воля – направлены к достижению одной низменной эгоистической цели – обогащению. Деньги для них становятся самоцелью, единственным наслаждением, началом и концом бытия. Видим, как разрастается эта гибельная страсть, превращаясь в мономанию, видим, как поглощает она все другие чувства и привязанности. Феликса Гранде с женой и дочерью не связывает ничего, кроме денежного интереса. Он морит их голодом, лишает радости жизни, экономит на всём ради семнадцати миллионов. После смерти жены он вырывает у Евгении наследство, оставленное ей матерью. И лишь тогда успокаивается, когда видит подписанный в его пользу документ. Ни о какой любви к дочери, ни о какой привязанности к ней не может быть и речи. И барону Филиппу нет дела до своего сына. Ничто не склонит его отказаться от горсти червонцев, чтобы обеспечить Альберу соответствующие его общественному положению условия существования.

И папашу Гранде, и старого барона волнует лишь одна мысль: что станет с накопленным состоянием после их смерти. Необычайно красноречиво последнее напутствие Гранде своей дочери: «Береги всё! Ты дашь мне ответ там!» В своём сыне старый барон видит угрозу своему богатству. После его ухода Альбер станет его наследником и с беспечной лёгкостью уничтожит всё дело его жизни. Он собирал, сын развеет. Он «умерщвлял» золото в глубине своих подвалов – сын снова «воскресит» его. Перед нами два непримиримых врага – отец и сын. Если для сына отец – бессердечный скупец, для отца сын – кощунственный осквернитель его святыни.

И в последние мгновения жизни барон Филипп зовёт не сына, а ищет ключи от своих сокровищ. Да и Феликс Гранде, когда священник, приехавший причащать его, поднёс к его губам позолоченное распятие, «он сделал страшное движение головой, чтобы его схватить».

Слова герцога из пушкинской «Маленькой трагедии»: «Ужасный век! Ужасные сердца!» в равной степени относятся как к сочинению русского писателя, так и французского. Действительно, ужасный век, когда всё высокое в жизни становится

жалким рабом жёлтого могущества, когда из-за денег порываются все близкие узы – самые святыне узы.

Следовательно, в произведениях А.С.Пушкина и О. де Бальзака вырисовывается своеобразная типология отцов: одних, таких как Самсон Вырин и папаша Горио, приносящих себя в жертву ради счастья своих детей, и других, как барон Филипп и Гранде, которые ради денег приносят в жертву благополучие и счастье своих отпрысков. И А.С.Пушкин и О. де Бальзак, создавая эти образы, шли вослед Шекспиру («Король Лир») и Мольеру («Скупой»). Но в отличие от них наполнили их новым социальным звучанием. Деньги, богатство, личное благополучие возводят непреодолимые препятствия между детьми и их родителями. Новые капиталистические отношения, где всё становится предметом купли-продажи, сорвали с семейных уз их трогательно-сентиментальный покров и свели их к чисто денежным отношениям. К такому выводу приходят в своих произведениях А.С.Пушкин и О. де Бальзак.

Таким образом, А.С.Пушкин и О. де Бальзак были среди первых писателей, кто воспринимал мир как органическое целое, где всё исполнено противоречий, но вместе с тем и сложной гармонии, где высокое и низкое, трагическое и комическое, доброе и злое, духовное и физическое переплетено между собой и пронизано высшим смыслом.

Библиография:

1. Жирмунский, В.М. *Байрон и Пушкин*. Ленинград, 1978; Томашевский, Б.В. *Пушкин и Франция*. Ленинград, 1960; Алексеев, М.П. *Пушкин и мировая литература*. Ленинград, 1987; Реизов, Б.Г. *Из истории европейских литератур*. Ленинград, 1970. – стр. 253-272
2. Хализов, В.Е., Шишунова, С.В. *Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина»*. Москва, 1989
3. Нусимов, И.М. *Пушкин и мировая литература*. Москва, 1941
4. Эльсберг, Я.Е. *Пушкин и развитие мировой литературы*. Москва, 1960
5. Гуковский, Г.А. *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, 1957
6. Гиппиус, В.В. *От Пушкина до Блока*. Ленинград, 1966

DEUX LANGUES SŒURS

TRADUCTION ET EXPÉRIENCE, OU POUR UN ENSEIGNEMENT DES CIVILISATIONS.

Andrei BARNA

Université Transilvania, Brasov

barna@bts.ro

0. Si quelqu'un s'avisait de revoir et de mettre en pratique quelques-unes des théories linguistiques anciennes, tombées aujourd'hui en désuétude pour la simple raison que d'autres théories sont apparues entre temps, et qui auraient bénéficié d'une fortune plus heureuse, il serait surpris de constater l'adéquation et l'opportunité de ces théories, ainsi qu'une certaine fraîcheur de l'exposition, due à un métalangage qui n'exclut pas les amateurs. C'est l'expérience que nous avons tentée ci-dessous, selon le principe qu'il n'y a pas de nouvelles anecdotes, mais seulement des nouveau-nés.

1. La traduction est un terrain pour tous ceux qui rencontrent, sous leur forme théorique ou sous leur forme pédagogique, les questions concernant l'intercommunicabilité. Elles se situent dans une zone d'interdisciplinarité où s'articulent des connaissances appartenant à des disciplines très diverses: la sociologie, l'anthropologie, la linguistique et les sciences des signes en général.

Dans l'approche théorique du transfert des messages d'une langue naturelle L_1 (langue de départ, langue d'entrée ou langue source) à une autre langue naturelle L_2 (langue d'arrivée, langue de sortie ou langue cible) se manifestent des tendances souvent contradictoires. L'une de ces tendances consiste à admettre sans réserve la possibilité de transmettre des messages d'une langue à l'autre, sans perte de signification. L'existence des traductions, manifestations concrètes de la communication interlinguale, est un démenti à l'hypothèse selon laquelle il serait impossible de faire revêtir à une expérience une forme linguistique autre que celle qui la constitue initialement. Ceux qui se situent au pôle opposé soutiennent que les valeurs exprimées linguistiquement sont intransmissibles, en affirmant ainsi que les langues sont porteuses de charges spécifiques qui opposent à l'intercommunication des barrières infranchissables. Le rapport de signification qui relie l'objet et le concept n'obéit pas à des lois universelles. A l'intérieur de chaque langue, l'organisation du monde extérieur est un processus au cours duquel chaque expression linguistique se définit par rapport aux autres unités, de sorte que ce que l'on perçoit provient d'un système.

L'association des signes linguistiques avec les objets du monde environnant est déterminée par de multiples facteurs, tels que : les conditions sociales et historiques dans lesquelles s'est constituée et s'est développée la langue respective, l'expérience linguistique et culturelle, nationale et individuelle, les conditions concrètes de l'acte de communication, etc. Bien que la langue ait une existence objective, son utilisation renvoie nécessairement à une expérience collective et/ou individuelle. Chaque collectivité linguistique et, au sein de cette collectivité, chaque individu, exploite le matériel linguistique dont il dispose, conformément aux données fournies par cette expérience.

Pour démontrer que le concept d'intercommunicabilité recouvre une réalité observable, il faut déterminer d'une manière aussi rigoureuse que possible le rôle et la portée des

facteurs de diversification. La question qui se pose est la suivante : ces facteurs empêchent-ils complètement la communication, en créant des seuils de structuration qu'il est impossible de franchir, ou la limitent-ils seulement, en permettant une transmission approximative ?

Les réponses données à cette question se laissent classer d'après la place accordée au conditionnement socioculturel et linguistique dans la transmission des expériences.

Pour certains chercheurs, les rapports avec la réalité sont déterminés, voire déviés, par la structuration de la langue, par les catégories qu'elle a cristallisées dans des structures spécifiques. Parmi les théories qui s'inscrivent dans ce cadre, il faut mentionner celle qui a été connue sous le nom de *l'hypothèse Sapir-Whorf*. Les fonctions de la langue y sont conçues non seulement comme un moyen qui structure l'expérience, mais aussi comme le moyen par lequel cette expérience se définit pour ses locuteurs.

En concevant les rapports *langue-culture-monde objectif* comme des rapports d'interaction dans lesquels la langue évolue plus lentement, E. Sapir (1848 – 1939) considère que la langue est une traduction symbolique parfaite des données de l'expérience (Sapir, 1968: 57) en insistant sur le fait qu'il est très difficile de dissocier la réalité objective des symboles linguistiques qui l'évoquent. «Pour un homme normal, toute expérience (qu'elle soit du domaine du réel ou du virtuel) est imprégnée de verbalisme» (Sapir, 1968: 35).

C'est précisément cette idée qui sera développée par le disciple de Sapir, B.L. Whorf (1897 – 1941). Dans la conception de Whorf c'est la langue qui donne la forme de l'expérience: «les formes que prennent les pensées d'un individu sont contrôlées par les lois inexorables des structures dont il est inconscient. Ces structures sont constituées par les systématisations complexes dont il ne se rend pas compte, mais que l'on peut assez facilement montrer tout simplement en les confrontant avec d'autres langues, surtout avec celles d'une famille linguistique différente.» (Whorf 1956: 53).

La thèse du conditionnement absolu de la pensée par la langue, d'un individu «prisonnier» du cadre linguistique où il vit, est infirmée par la diffusion des langues étrangères qui véhiculent des expériences nationales et individuelles. Admettre qu'une langue naturelle présente une structuration spécifique de la réalité, qu'elle porte l'empreinte de la communauté à laquelle elle sert de moyen de communication, ne signifie nullement qu'elle ne peut recevoir des valeurs appartenant à d'autres cultures. B.L. Whorf lui-même reconnaît l'existence des universaux de langage, lorsqu'il dit: «all languages need to express durations, intensities and tendencies» (Whorf 1974: 76).

La doctrine whorfienne a suscité un grand intérêt, justifié par l'importance qu'il accordait à la relativité linguistique et socioculturelle. Whorf a attiré l'attention des chercheurs sur l'impossibilité d'établir une relation directe et univoque entre les délimitations linguistiques et celles de nature extralinguistique. Il a également mis en garde contre le danger que représente l'ethnocentrisme, qu'on pourrait assimiler aujourd'hui à la globalisation, défini comme la tendance à projeter sur une langue étrangère les catégories de sa propre langue.

2. L'hypothèse directrice adoptée ici est que les fonctions de la langue se placent à deux niveaux différents. On distingue: a) des *fonctions spécifiques*, et b) des *fonctions générales* (Halliday, 1972: 141). Les premières sont déterminées par la culture, matérielle et spirituelle, d'une communauté linguistique donnée, tandis que les secondes, sous-jacentes

aux premières, sont communes à toutes les langues.

La confrontation de deux langues naturelles dans la transformation de messages (traduction *largo sensu*) révèle d'une part une structure générale commune et l'existence de zones faiblement idiomatisées, et d'autre part des différences qui attirent des perturbations dans la transmission et la réception des messages.

L'approche linguistique permet de saisir l'expérience dans sa spécificité, sans pour autant conférer aux traits différentiels un caractère absolu. En même temps, les traits différentiels peuvent bloquer l'échange normal des messages.

Pour réaliser le transfert des messages d'une langue à l'autre, il faut appréhender l'expérience possédant sa spécificité, son organisation propre dans ce qui est objectivement repérable.

Il en résulte que les équations de transcodage doivent être établies non seulement en fonction des contraintes lexicales et grammaticales qui agissent en langue cible au niveau du texte, mais aussi en fonction des contraintes socioculturelles qui déterminent la sélection et la mise en œuvre des unités linguistiques. «La langue maternelle est beaucoup plus qu'un instrument de communication véhiculant des informations; c'est le milieu synthétique et global qui est au principe de la formation fondamentale de l'individu et par lequel passent les différents apprentissages. Ce qui est en cause n'est donc pas une compétence d'ordre strictement linguistique» (J.R. Ladmiral, 1992: 9).

L'accès à une langue étrangère connaît des difficultés disposées hiérarchiquement d'après l'empreinte spécifique que portent les éléments linguistiques (dans la traduction *largo sensu*), mais elle peut apparaître aussi dans les relations interpersonnelles, entre les individus appartenant à la même communauté.

Il en résulte que la transmission des messages ne peut se dérouler entièrement au niveau de l'intériorité du texte. Tous les énoncés ne sont transparents et certaines structures opposent au regard étranger un voile qui n'est pas seulement linguistique. La nécessité s'impose de distinguer deux types de compétences: la compétence *linguistique* et la compétence *pérlinguistique*.

3. En rappelant que le préfixe *péri-* a la signification *autour de...*, il faut savoir que le composant *pérlinguistique* présente deux sous-composants qui intéressent l'étude des rapports langue-société.

a) le sous-composant civilisationnel;

b) le sous-composant stylistique (se réalisant à travers les registres de langue).

C'est surtout le premier de ces deux sous-composants qui a une incidence directe sur les problèmes de la transmission des données d'expérience.

Le sous-composant civilisationnel comprend cette charge spécifique qui sépare ce que F. Kiefer (1994) appelle le «*savoir encyclopédique*», à la différence du savoir linguistique proprement dit.

F. Kiefer distingue dans la caractérisation sémantique d'une entrée lexicale un «cœur» et une «périphérie». «*Le cœur* d'une lecture d'entrée lexicale comprend toutes et rien que les stipulations sémantiques qui, schématiquement, déterminent sa place dans le système des entrées lexicales, c'est-à-dire délimitent ce terme par rapport aux autres entrées non synonymes. *La périphérie* consiste en stipulations qui contribuent à l'édification du sens

d'une entrée lexicale sans cependant la distinguer des autres entrées – autrement dit, la périphérie rassemble toutes les stipulations qui pourraient être retranchées de la lecture de l'entrée lexicale, sans changer sa relation aux autres lectures d'entrées lexicales appartenant à la même grammaire.» (Kiefer 1994: 68-69).

Ainsi, dans l'entrée lexicale du mot *cuillère*, les composants sémantiques *objet physique, artefact, utilisé pour l'absorption des liquides* appartiennent au «cœur», car tout changement dans ces spécifications affecterait la position relative de *cuillère* par rapport aux autres éléments pertinents du dictionnaire. En revanche, si l'on introduit dans la définition du même mot *objet inconnu des civilisations asiatiques*, une telle spécification appartiendrait à la périphérie du mot. «La périphérie d'une entrée *E* d'une langue *L* contient ce que l'on pourrait appeler le savoir non linguistique que possède un locuteur de *L* sur les objets, les faits ou les propriétés, du moins tel qu'il est conceptualisé par la lecture *E* du dictionnaire *L*.» (Kiefer 1994: 73).

La distinction *linguistique/encyclopédique* dépend de la même manière de la structure d'ensemble du dictionnaire que la distinction *cœur/périphérie*.

Si l'on admet que le concept est une représentation idéale à travers laquelle l'esprit vise un segment du monde réel, on doit admettre aussi que la distinction *savoir encyclopédique/savoir linguistique* telle qu'elle se manifeste dans la conceptualisation peut être différente d'une langue à l'autre.

Ainsi, la *soupe* est définie dans le dictionnaire de la langue française de la manière suivante: «potage ou bouillon épaissi par des tranches de pain ou des aliments solides sont passés» (Petit Robert). Cette définition contient un composant (tranches de pain) qui ne fait pas partie des stipulations qui caractérisent le mot roumain correspondant: «fiertură de carne, de legume, sau carne cu legume, uneori cu adaos de fainoase.» (DEX).

C'est, précisément, l'absence de la spécification «tranches de pain» qui rend opaque, pour un locuteur de langue roumaine la séquence *trempe comme une soupe*. Si l'on ajoutait à la définition du mot français la spécification «que l'on sert au repas du soir», ce composant appartiendrait à la périphérie du mot, mais il n'en constituerait pas moins un trait civilisationnel.

La charge civilisationnelle spécifique est l'une des sources des difficultés de la traduction. Une phrase telle que «*L'enfant demandait à sa mère de venir le border chaque soir*», qui contient le syntagme verbal *border* + *N* [+ personne], fortement marqué du point de vue civilisationnel, perdrait dans une traduction «référentielle» toute charge affective: «Copilul îi cerea mamei în ficare seară să vină să-i aranjeze cearceaful și pătura, îndoindu-le sub saltea.»

En général, les difficultés causées par l'implication civilisationnelle peuvent être de plusieurs types:

- a) les transcodages qui engagent des termes évoquant des réalités spécifiques: *călușar, opincă*, etc.
- b) la traduction des termes métaphoriques ou incorporés à des séquences civilisationnelles.

On peut remarquer que les divergences entre deux langues se multiplient à mesure que l'on pénètre dans le domaine des croyances, des préjugés institutionnalisés, de la stéréotypie, etc. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer une équivalence du type:

Martinet – Sfântul Nicolae.

c) le transcodage des termes qui, tout en se prêtant à une traduction littérale, n'en désignent pas moins des réalités extralinguistiques différentes. Ainsi, les deux séquences «*clasa a II-a*» en roumain et «*classe de deuxième*», bien qu'elles contiennent des unités linguistiques équivalentes, ne peuvent pas être mises en correspondance parce que le système de numérotage des classes est différent dans les deux pays.

4. La compétence linguistique doit être doublée d'une compétence périlinguistique pour pouvoir constituer la compétence de communication permettant au sujet de produire des phrases non seulement correctes du point de vue grammatical, mais aussi adéquates au contexte situationnel.

Le traducteur bilingue doit apprendre à reconnaître un fait de civilisation, comme il reconnaît un fait de langue. C'est à cette nécessité que répond l'existence dans les facultés techniques de Brasov, Roumanie, d'un enseignement de la langue et de la civilisation. D'une part, il s'agit de repérer les traits caractéristiques de la langue de départ et de la langue d'arrivée, car la traduction implique une réorganisation des moyens linguistiques. D'autre part, il faut replacer l'activité de traduction dans les contextes socioculturels engagés dans l'échange interlingual.

La question à laquelle le traducteur bilingue doit répondre est comment traduire un texte constitué dans une langue naturelle donnée, sans détruire les attaches avec le monde signifiant qui conditionne cette langue.

Il faudrait pour que l'on puisse atteindre l'expérience que l'on dispose d'un moyen permettant d'unir une donnée linguistique à une donnée d'expérience.

Il apparaît ainsi que la traduction n'a pas un rôle d'adaptation passive mais que sa fonction spécifique est la créativité.

Notes bibliographiques

- HALLIDAY, M.A.K., *Language structure and Language Function*, in J. Lyons Edition, "New Horizons in Linguistics", 1992, 140-165.
- KIEFER, F., *Essais de sémantique générale*, Maison Mame, Paris, 1994.
- LADMIRAL, J.R., *La traduction dans les institutions techniques*, in «*Languages*», no. 28, 1999, 8-39.
- SAPIR, E., *Linguistique*, Les éditions de minuit, Paris, 1968.
- WHORF, B.L., *Language. Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Technology Press, New York, 1956.

ELEMENTS ORIENTAUX DANS L'ECRITURE DE PANAÏT ISTRATI

Tamara CEBAN

Université «Spiru Haret», Bucarest

tamaraceban@yahoo.com

Panaït Istrati fait partie des écrivains francophones dont le mérite principal consiste dans l'insertion d'un univers inédit dans l'ensemble de la création en langue française.

Dès ses premières œuvres, il a eu un grand écho parmi les lecteurs en France. Le monde qu'il a fait connaître c'était la Roumanie de la zone du Baragan (voir *Les Chardons du Baragan*) et de la ville de Braïla, port sur le Danube inférieur. Mais tout cela se passe dans une atmosphère orientale, que l'écrivain a bien saisie lors de ses voyages qui l'ont mené jusqu'en Egypte, dans le Midi de la France, mais aussi en Afrique du Sud.

Ses errances dans des conditions matérielles difficiles l'ont rejeté dans des milieux modestes, voire précaires, où il a rencontré des personnes, devenues personnages par la suite, à partir des innocents jusqu'aux vagabonds. Mais à chaque fois ces rencontres sont vécues en profondeur, avec une authenticité qui risque de devenir douteuse.

A un tel univers correspond un discours adéquat. La narration est très transparente, réduite à des attitudes et actes qui parlent d'eux-mêmes.

On a trop insisté sur la couleur locale, le pittoresque des paysages et des faits. Pourtant P. Istrati n'est pas un écrivain exotique.

Dans ce qui suit nous allons nous occuper uniquement du problème des correspondances entre la langue natale et le français, centrées sur les problèmes de la traduction.

Istrati était un autodidacte, imprégné pourtant de lectures et d'apprentissage dans le métier de l'écriture journalistique et littéraire par la suite. On connaît ses difficultés dans le maniement du français, l'appui que lui a accordé Romain Rolland. Mais la veine narrative l'emporte et le discours semble se lancer de soi, greffé sur l'authenticité, la spontanéité autobiographique.

A-t-il pensé en roumain tout en écrivant en français? Certains tours de langue peuvent nous conduire vers une telle hypothèse. Mais dans l'ensemble le texte français a des traits qui attestent une maîtrise naturelle de la langue française, avec, parfois, un petit détail incongru:

„*Qu'est-ce que tu as à me considérer comme ça? demanda Stavro, agacé; je ne suis pas à vendre.*

– *Je sais, mais je voudrais savoir si tu es encore jeune, ou déjà vieux.*

– *Je suis jeune et vieux, comme les moineaux...*

– *Ça c'est vrai : tu en es un moineau, Stavro!*” (Kyra Kyralina, p. 24). On aura remarqué un emploi forcé de –en.

Dans ce cadre français fortement articulé on sent pousser des pressions en roumain, venues du vécu bien ancré dans les réalités roumaines. Certaines n'ont pas de correspondant en français et alors le narrateur n'hésite pas à recourir aux mots roumains en question. Nous en donnerons des exemples significatifs. Pour le moment nous formulons le postulat de notre recherche. Au moment clé Istrati se traduit du roumain en français. Dans cette traduction il recourt le plus souvent à l'emprunt.

La question qui se pose est le statut de ces mots roumains du texte français dans

l'opération de la traduction des écrits d'Istrati en roumain. Si en français comme langue de départ de tels mots ont une forte expressivité de signifiant et de signifié, dans la version roumaine ils ne contrastent pas du tout avec le contexte, au contraire.

Dans le dialogue des deux langues c'est une perte importante. Alors comment faire pour rétablir l'équilibre de l'expressivité. Un bon traducteur devrait respecter le principe de la compensation : à une perte quelque part il faudra remédier par un gain ailleurs. Dans notre cas ce ne sera pas dans le domaine du vocabulaire pur et dur, mais dans celui des figures de rhétorique, des locutions et expressions.

Soit l'exemple de *moussafir* qui signifie en roumain „invité” ; il l'emploie fréquemment pour connoter un protocole roumain de s'inviter, plus familier qu'en Occident, en France en l'occurrence. Notons qu'il est d'origine turque, comme bon nombre d'autres mots „roumains”, préférés par Istrati. Voici un contexte pour qu'on puisse se rendre compte du rôle de ces mots :

„ Bien mieux ! Kyra trouvait maintenant que ses toilettes n'étaient pas assez riches, que les chambres étaient insupportables ; elle avait hâte que l'oncle Cosma en finît avec le père, pour qu'elle pût rentrer dans sa maison et dans sa fortune, devenir une dame élégante, et recevoir, non pas des *moussafirs*, mais des Nayim-Effendi ! La pauvrete ! (*Kyra Kyralina*, p.180).

En voici la traduction roumaine :

„ Ba ceva mai mult ! Kyra găsea acum că rochiile ei nu mai erau destul de bogate, că odăile erau nesuferite, părea nerăbdătoare ca unchiul Cosma s-o sfârșească odată cu tata, ca să poată intra în casa ei și în averea ei, să ajungă cucoană elegantă și să primească nu musafiri, ci pe Nazim-Efendi ! Sărăcuța ! (*Kyra Kyralina*, p.181)

Le mot *moussafir* n'impressionne pas le lecteur roumain, il perd donc son expressivité initiale en français. En revanche, le traducteur recourt à des mots autochtones, pour éviter les néologismes, la plupart étant justement d'origine française : pour *toilettes* on recourt donc à *rochii* „robe”, par le truchement d'une synecdoque. *Chambre* se traduit normalement par cameră, mais la traduction offre le synonyme plus ancien *odaie*, d'origine turque. Il en va de même pour *insupportables* : il a à son tour un équivalent moderne *insuportabil*, mais on lui préfère le calque *nesuferite*.

La locution *avoir hâte* devient par le procédé de l'équivalence *părea nerăbdătoare* „elle semblait impatiente”. *Dame élégante* combine la synonymie: *damă* en roumain est devenu péjoratif, alors on lui préfère *cucoană*, mot traditionnel, légèrement péjoratif maintenant mais non pas pour l'époque et le milieu décrits.

Finalement, on a un roumanisme en français : *la pauvrete*, diminutif transposé de *sărăcuța*. En roumain les diminutifs sont très fréquents, alors que le français les a abandonnés à l'âge classique.

Cela étant, nous donnons une liste de mots roumains auxquels recourt Istrati, qui n'est pas exhaustive, loin de là. Ils sont tirés de „Présentation des haïdoucs”, signalés déjà par la critique roumaine, lors de l'apparition du livre et du célèbre roman *Kyra Kyralina*.

Nous les avons répartis par champs lexicaux et pour chacun on a la signification et l'étymologie, celle-ci étant hautement significative pour le milieu roumano-oriental présenté par le narrateur.

1. Vêtements

borangic „soie” ; turc
căciulă „bonnet de fourrure” ; albanais
țurcana „race de moutons” ; russe
catrința „jupe paysanne” ; hongrois
chalvar „culotte orientale” ; turc
chouba, glosé par l’auteur comme „manteau paysan” ; serbe
fotta „tablier” ; turc
ilik „gilet paysan” ; turc
kémir „large ceinture paysanne” ; turc
obele „drap-chaussure” ; bulgare
opinci „sandale paysanne” ; bulgare

Ces exemples montrent une image ethnologique de l’univers roumain, qui a fait les délices des lecteurs français. Ce sont les vêtements traditionnels, certains très archaïques, comme les *opinci* qui étaient portés par les Daces, comme on le voit sur la Colonne de Trajan à Rome.

2. Autres objets

calabalic „bagage” ; turc
donitza „sceau en bois” ; serbe
han „auberge” ; turc
gherghef „tambour à broder” ; turc
oca „ancienne mesure de poids = 1,2 kg” ; turc
para „monnaie turque” ; turc
rogojina „paillason” ; bulgare

Cette fois-ci encore l’image des réalités roumaines est bien significative.

3. Aliments

baclava „gâteau feuilleté” ; turc
borche „soupe aigre” ; russe
cadaif „gâteau à la crème fouettée” ; grec
kébab „rôti de mouton” ; turc
mamaliga „polenta” ; inconnu
zer „petit lait” ; inconnu

L’emportent ici les mots d’origine turque qui sont encore utilisés en Roumanie, avec les connotations respectives. En traduction roumaine ils gardent ces valeurs, mais à un moindre degré qu’en France

4. Catégories et relations humaines

bakchiche „pourboire” ; turc
barbat „homme” ; latin
beizade „prince” ; turc
belea „désagrément” ; turc
borfache „filou” ; turc

cadâna „odalisque” ; turc
ghiabour „paysan aisé” ; turc
mouchterei „client” ; turc
moussafir „invité” ; turc
pézévengh „proxénète” ; turc
ploutache „ouvrier sur le radeau” ; serbe
raia, glosé „sujet turc” ; turc
surugin „postillon” ; turc
téméné „couverture” ; turc
ursitele, glosé par l’auteur „fées qui président à la naissance” ; grec
voinic „jeune homme brave” ; bulgare

Notons encore une fois les mots d’origine turque, comme connotations orientales, à partir des difficultés, catégories jusqu’aux nuances péjoratives.

5. Espace et temps

codru „forêt” ; latin
pogon „surface agraire =0,5 ha” ; bulgare
kindié „couchant” ; turc

S’impose ici *codru* „forêt”, „bois”, mot latin très caractéristique des réalités roumaines, marqué par le proverbe „codru-i frate cu românul” - „le grand bois est le frère du Roumain”, abri au temps des grandes invasions.

6. Folklore

doîna „complainte chantée” ; inconnu
dor „nostalgie, désir, douleur morale” ; latin
capcaoune „ogre” ; latin, calque du grec
Fât-Frumos „beau vaillant” ; latin

S’impose ici la *doîna*, production populaire à nuance élégiaque, chantée d’une voix traînante, mais avec de fortes inflexions. Ce mot n’a pas de correspondant ailleurs.

C’est pareil pour *dor*, sentiment complexe qui marque à la fois la nostalgie, le désir, la douleur morale. Lui correspond en gros le portugais *saudade*.

L’espace ne nous permet pas d’insister sur les expressions calquées sur le roumain, comme „tirer les gens par la langue” - „les faire parler” ; „a trage pe sfoară” - „rouler”, littéralement „tirer par les ficelles”. C’est le verbe qui figure en français, alors que l’expression intervient dans la traduction – *a se duce pe apa sâmbetei*, littéralement „partir, disparaître sur l’eau du samedi”, trouvaille de traduction, car l’original français donne „ne se vend pas”.

Ce matériel est bien vaste et il faudra le répertorier dans son ensemble par un travail de longue haleine.

C’est donc un mouvement d’aller retour = traduction virtuelle, parfois directe du roumain en français, avec, après, la transposition de la version française en roumain. Des recherches ont déjà été faites à cet égard.

Il faudra comparer quelques autotraductions d’Istrati, auxquelles s’ajoutent d’autres, faites parfois à quatre mains : traduction littérale et stylisation des écrivains comme Eugen

Barbu, comme quoi il n'y aurait pas en Roumanie des personnes compétentes et douées à la fois. Evidemment une édition critique bilingue s'impose qui pourrait aborder aussi des problèmes comme ceux qui nous préoccupent ici.

Quoi qu'il en soit, le cas de Panaït Istrati est très significatif pour l'étude contrastive au niveau de la traduction, comme expressions du dialogue entre les cultures en profondeur.

BIBLIOGRAPHIE

M. Iorgulescu, *Spre alt Istrati*, Ed. Cartea românească, București, 1986.

Al. Oprea, *Panaït Istrati*. Dosar al vieții și al operei, Ed. Cartea românească, București, 1976.

Gabriela Maria Pinte, *Panaït Istrati*, Ed. Cartea românească, București, 1975.

Panaït Istrati, *Kyra Kyralina*, Ed. Pentru literatură, București, 1966.

Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1968.

CONSIDERAȚII ASUPRA LIMBII ÎN GENERAL ȘI A LIMBII FRANCEZE ÎN PARTICULAR DIN PERSPECTIVĂ CULTURALĂ ȘI INTERCULTURALĂ

Angela COȘCIUG,
Universitatea de Stat "Alec Russo", Bălți
acosciug@yahoo.com

1. Considerații asupra limbii ca fenomen cultural și natural

Concepută drept un fenomen social, în virtutea esenței și funcției sale, limba este definită totodată drept o manifestare a culturii unui neam.

Cultura, la rândul ei, în felul în care ea este definită la momentul actual de majoritatea cercetătorilor (drept sumă a tradițiilor, obiceiurilor unui popor, a științei dezvoltate de acesta, a religiei acceptate, a literaturii și artei create de el), se opune naturii, în măsura în care orice realitate creată și prelucrată de individ se opune unei realități ce există de la sine. În acest sens, Iu. Lotman evidențiază cultura și barbarismul [Sonesson, p. 111].

Din cele expuse, reiese că cultura este un produs social, nesubordonat activității biologice a indivizilor, iar limba este o formă de materializare și de păstrare a unor valori de civilizație.

În accepția lui B. Norman, A. Suprun, B. Plotnikov și N. Mechikovskaia însă, limba este atât un fenomen al culturii, cât și al naturii [Norman, Suprun, Plotnikov, Mechikovskaia, p. 48]. Pe de o parte, ca fenomen social limba este rezultatul cel mai important al dezvoltării istorice a umanității, un instrument al culturii. Pe de altă parte, în conturul material al limbii, este reflectată și natura biologică a individului printr-un șir de trăsături esențiale ale acestui fenomen. Cu alte cuvinte, conturul material al limbii este determinat, în bună parte, și de aspectul fiziologic și, mai ales, psihofiziologic al procesului de comunicare, proces ce pune în acțiune limba. Astfel, prezența în toate limbile lumii a vocalelor și consoanelor și a lanțurilor alternative ale acestora nu este motivată de cultura popoarelor care întrebunțează aceste limbi, ci de natură, în sensul că ființa umană nu este în stare să producă și să recepteze un mesaj constituit doar din vocale sau doar din consoane.

Posibilitățile psihofiziologice ale indivizilor unei etnii determină:

1) structura limbii ca formație polinivelară (limba înglobează un număr limitat de nivele: fonematic, glosematic, sintagmatic și sintaxematic);

2) parametrii numerici și cantificativi ai unor nivele aparte (astfel, sistemul fonologic al limbii franceze, la ora actuală, înglobează 27 de unități, iar compartimentul ei lexical –30000 de unități);

3) gradul de saturare lexicală a limbilor etc.

Deseori, posibilitățile psihofiziologice ale indivizilor mai sunt denumite de cercetători și volum de memorie operativă. Acesta limitează:

1) lungimea medie a propoziției și frazei în limbă (prin urmare, numărul legăturilor de subordonare în aceste unități glotice); astfel, în limbajul biblic francez, cele mai întâlnite fraze sunt cele cu 3-6 legături de subordonare, dar se mai întâlnesc și fraze cu 10-13 legături de acest tip: *Jean avait un vêtement de poils de chameau et une ceinture de cuir autour des reins* (Matthieu 3 : 4) (6 legături de subordonare).

Chaque année, cet hoșme montait de sa ville à Silo, pour se prosterner devant l'Éternel

des armées et pour lui offrir des sacrifices (1 Samuel 1 : 3) (11 legături de subordonare);

2) numărul elementelor echivalente dintr-un câmp sinonimic; de cele mai dese ori, un câmp semantic înglobează în limba franceză 2-3 unități: *câmpul „coller”* înglobează unitățile *agglutiner* și *fixer*; *câmpul „collectivité* » - unitățile *communauté, groupe* și *société* etc.

3) dimensiunile sistemului și a subsistemelor limbii etc.

Dacă natura determină, în bună parte, aspectul formal al limbii, cultura determină aspectul ei conținutal, adică semantic.

2. Elemente internaționale și naționale în cultura și limba franceză

După cum o cultură înglobează elemente atât internaționale, cât și naționale, la fel și conturul semantic al unei limbi înglobează atât elemente ale culturii universale, cât și elemente ale culturii naționale.

Caracterul și modalitatea de influență a culturii asupra limbii sunt reflectate, mai cu seamă, în cazul când o limbă are trăsături proprii doar ei. Trăsăturile proprii doar unei limbi sunt condiționate de o serie de trăsături proprii doar unei culturi oarecare. Trăsăturile în cauză pot fi relevate doar prin metode contrastive. Acestea sunt proiectate, mai cu seamă, asupra compartimentelor lexical și frazeologic, deoarece anume unitățile nominale sunt în legătură directă cu realitatea extraglotică. Ele și transpun realități culturale naționale, adică aparținând doar unui popor. Prin aceasta și este motivată prezența în toate limbile a unităților nominale fără echivalente lexicale, care denumesc fenomenele unei culturi ce aparține unui neam. Astfel, în limba franceză, înregistrăm unitățile de origine rusă *isba, samovar, kolkhoze, knout, koulak, bistro* etc.; unitățile de origine engleză *scotch, hall, iceberg* etc.; germanismul *bourgmestre*; ebraismul *kibboutz*; iar, în limba rusă, unitățile de origine franceză *гарсон, шампанское* etc.; în română, unitatea *à propos*. Dacă aceste unități sunt împrumutate de limbile care fac parte din alte culturi (de exemplu, limba rusă ține de cultura slavă și nu de cea romanică), unitățile în cauză se transformă în niște elemente *exotice* (adică unitățile de origine franceză *гарсон* și *шампанское* sunt exotisme în limba rusă). Exotisme, dar și etnografisme se prezintă, mai întâi, drept simboluri ale unei culturi străine și apoi transpun cultura în cauză. Astfel, unitățile *гарсон* și *шампанское* se prezintă, mai întâi, drept simboluri ale Franței în cultura rusă, în care ele funcționează ca împrumuturi, apoi drept unități ce transpun cultura franceză.

Deosebirile culturale explică, de cele mai dese ori, și conturul semantic conotativ diferit al limbilor. Astfel, unitățile lexicale ale unor limbi diferite pot înregistra un contur semantic denotativ identic, dar și un contur semantic conotativ diferit, deoarece înglobează nuanțe emotive și apreciative ce diferă din perspectivă culturală. Astfel, în franceză, unitatea *éducation* are sensul de modalitate de a asigura formarea și dezvoltarea unei ființe umane. În engleză, unitatea *education* are sensul de cunoștințe. În acest sens, civilizația lingvistică concepe deosebirile semantice dintre unitățile lexicale echivalente, condiționate de deosebirile în realitățile denumite de aceste unități, drept fon lexical al unității *limbii*.

Fonul lexical al unității limbii este un fenomen de frontieră între limbă și cultură. Greșelile care survin în acest fon condiționează dificultățile de comunicare. Astfel, limba franceză înglobează un număr mare de unități lexicale care denumesc locuința: *cabane, baraque, bicoque, cahute, case, hutte* etc. Și numai cunoașterea exactă a culturii Franței și

țărilor francofone î-l ajută pe un străin să se descurce în aceste unități: *cabane* – locuință mică construită grosolan, *baraque* – construcție provizorie din scânduri, *bicoque* – casă mică de o frumusețe mediocră, *cahute* – colibă rea, *case* – locuință ușoară întâlnită în țările exotice, *hutte* – adăpost vremelnic confecționat din material ușor [Звегинцев, p. 3-13].

Fonurile lexicale ale unităților unor limbi diferite pot fi echivalate doar dacă aceste unități sunt metatermeni. Astfel, termenii *fonem* și *phonème* produc aceleași asociații vorbitorilor de limbă română și franceză: fonem – unitatea minimală a limbii ; *phonème* – *unité minimale de la langue*. Dar totuși afirmația nu are statut de regulă. Dacă însă două sau mai multe culturi sunt foarte apropiate, fonurile lexicale ale unităților limbilor care transpun aceste culturi, înregistrează echivalențe parțiale: în arabă, *bazar* înseamnă „piață publică”; în franceză, acest cuvânt înseamnă „piață publică arabă, magazin universal” sau „o casă în dezordine”.

Particularitățile culturale ale etniilor purtătoare de limbi și-au avut efectul și asupra felului în care limbile-fiice au evoluat de la limba-mamă. Astfel, unitatea lexicală *diction* din limba franceză provine de la unitatea *dictum* din latină. Unitatea *diction* din limba engleză provine și ea de la acest element din limba latină, dar, spre deosebire de unitatea franceză *diction* cu sensul de „manieră de a rosti sunete, a recita texte și versuri”, ea are sensul de *stil* și manieră de a-și exprima gândul.

Influența culturii asupra limbii (în acest caz, e vorba de o influență internă) s-a simțit și în constituirea stilurilor acestuia. Astfel, limbajul neliterar este limbajul păturilor sociale marginalizate cultural, mai cu seamă, științific (el înglobează stilul familiar (cu aspectele țărănesc și orășenesc), vulgar și argotic), pe când limbajul literar neartistic este limbajul persoanelor instruite (nominalizăm, în acest sens, stilurile publicistic, juridico-administrativ, tehnico-științific și jargonul).

Influența internă a culturii asupra limbii se materializează și în procesul însuși de comunicare, în specificul conturului lexical și gramatical al unităților comunicative ale limbii care transpune felul în care o persoană se comportă verbal și factual și faptul dacă ea respectă sau neglijează anumite stereotipuri comportamentale, care aparțin unei etnii. Astfel, în franceză, politețea producătorului de mesaj față de receptor se manifestă prin unitățile *s'il te (vous) plaît, merci (beaucoup, de tout mon coeur), je vous demande pardon, excuse-moi, excusez-moi* etc.

Stereotipurile în cauză mai sunt numite și roluri sociale ale personalității. Fiecărui rol social îi corespunde un tip anumit de comportament verbal, care face uz de anumite mijloace glotice. Orice comportament verbal este determinat de anumite tradiții culturale ale societății. Astfel, discuția soțului cu soția, a tatălui cu fiul, a profesorului cu elevul, a oaspetelui cu gazda etc. la diferite popoare, este axată pe diferite tonalități stilistice: contrast, politețe, stimă, egalitate, supunere etc. Cultura franceză axează pe respect și înțelegere discuția soției cu soțul; discuția profesorului cu elevul este una de egalitate, iar cea a tatălui cu fiul – una bazată pe stimă. Tradițiile culturale reglementează chiar și temele de discuție (astfel, timpul este o temă de discuție preferată de englezii contemporani, dar evitată considerabil de francezi), tempoul, sonoritatea și viteza vorbirii (franceza vorbită are o viteză accelerată în mediul familiar; în cel administrativ, această limbă are viteză normală (facem aici referință la alocuțiunile politicianilor francezi)).

Cele expuse ne permit să afirmăm cu siguranță că limba franceză este influențată

de cultura națională și internațională. Dar, totodată, această limbă pare să influențeze și ea cultura, deoarece orice limbă transpune o imagine a lumii, norme, stereotipuri de comportare, valori culturale ... [Звегинцев, p. 99].

3. Influența limbii franceze asupra culturii

Identificăm, în acest sens, influența acestei limbi asupra tradițiilor, obiceiurilor, științei, artei și religiei franceze și asupra tradițiilor, obiceiurilor, științei, artei și religiei altor popoare.

Limba franceză, ca sistem complex de semne, a fost întotdeauna atât un mijloc deosebit de înregistrare a diferitelor tradiții populare, cât și unul de influențare a acestora. Dezvoltarea ei până la apariția primelor forme literare orale (legende, povești etc.) a dus la aceea că poporul francez începe să respecte anumite sărbători și să venereze anumite personalități.

Limba franceză a fost întotdeauna și în căutarea unor forme expresive adecvate gândului, ceea ce a condiționat multe descoperiri în domeniul unor științe ale limbajului: lingvistica, semiotica, teoria comunicării etc.

Influența limbii franceze asupra religiei (creștine) se manifestă în noțiunea de discurs *supranormativ* sau *supracanonic* (*suprabiblic*), adică într-un discurs obținut prin traducerea în franceză a textelor biblice scrise în latină. Traducerea în franceză a Vulgatei a fost însoțită volens-nolens de o resistemizare și o restilizare, ceea ce a impus textului biblic valori noi. Mai târziu, în literatura franceză (concepută drept o limbă franceză fixată în scris), apar lucrări de inspirație biblică sau pseudo-biblică – texte hagiografice, romane mistice, drame pseudo-biblice etc., care impun, mai apoi, o reevaluare a concepțiilor biblice primare.

Influența limbii franceze asupra artei franceze este mai puțin sesizabilă. Din contra, arta influențează explicit limba franceză și, mai cu seamă, literatura franceză, în care apar de asemenea curentele impresionist, realist etc.

Influența limbii franceze asupra culturii altor popoare este un fenomen ce ține de trecut, susține H. Carrière d'Encausse [Carrière d'Encausse, p. 1], căci ea fu limba oficială ce reglementa relațiile dintre state, limba societății alese; ea invadează toate limbile literare străine. Tot această cercetătoare afirmă că declinul limbii franceze nu este un fenomen al sec. XX-lea. Ea aduce drept argument următoarea frază a lui Voltaire, pronunțată încă în 1764: *Nous ne sommes plus dans ces temps où la France donnait des exemples à l'Europe* [*ibidem*]. Totuși această limbă a influențat limbile română și rusă, fapt ce a dus la constituirea stilului literar în ele. Astfel, până în sec. al XV-lea, limba română nu este identificată ca limbă distinctă de cea franceză. Și numai lucrările cronicarilor demonstrează începutul delimitării lexicale, gramaticale și fonologice a acestor limbi.

Influența limbii franceze asupra limbii ruse a condiționat trecerea slavonei bisericești în limbă literară (organizată structural și funcțional după modelul francezei din acea epocă) și constituirea culturii ruse și plasarea ei în arealul culturii europene.

Astăzi, limba franceză își are locul ei în ansamblul limbilor lumii. Ea înregistrează interacțiuni de valoare cu limbile Europei, mai cu seamă, cu engleza și se integrează activ în cultura mondială.

Note

1. Reiese că lipsa unuia dintre componentele enumerate anunță că etnia în cauză are un grad scăzut de cultură (nu are literatură scrisă sau știință, căci, mai des, aceste componente lipsesc) [Carrière d'Encausse, p.2].

Referințe bibliografice

1. Carrère d'Encausse, H. *La langue française et la culture européenne* // www.academie-francaise.fr/immortels/discours_5academies/carrere.html.
2. Sonesson, G. *Dos modelos de la globalización. Una perspectiva semiótica* // *Criterion*. nr. 33. La Havana. 2002. p. 107-134.
3. Звегинцев, В. А. *История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях*. Москва: Просвещение, 1964. ч. 1.
4. *Общее языкознание*. Под общ. ред. А. Супруна. Минск: Вышэйшая школа, 1983.

DERIVAREA LEXICALĂ: CONFLUENȚE LINGVISTICE FRANCO-ROMÂNE

Nina CUCIUC

Universitatea „Mihail Kogălniceanu”-Iași
nina_cuciuc@yahoo.com

În sfera cercetărilor lingvistice, derivarea continuă să focalizeze atenția lingviștilor prin pluriaspectualitatea fenomenului lexical în cauză, raportat la diverse nivele de analiză investigațională.

Lingviștii francezi au punctat multe din rezultatele de pionierat înscrise în „palmaresul” derivatologiei moderne. Nume notorii de savanți francezi domină fundamental unele concepte noționale elaborate în ramura științei derivatologice, pornind de la studiile efectuate de Darmsteter (1875), Brunot (1899; 1965), Marouzeau (1959), Dubois (1962), Guilbert (1975), Benveniste (1966), Bourquin (1980) etc. până la Martinet (1970). Fondator al funcționalismului lingvistic, Andre Martinet, autor a 25 de volume științifice, printre care *Eléments de grammaire générale* (1960), *Grammaire fonctionnelle du langage* (1970), *Syntaxe générale* (1985), este indubitabil „le chef de file” în galeria lingvisticii funcționale pe plan internațional.

În rezultatul prospectării literaturii de specialitate am constatat prezența unei confuzii semantice (chiar și în lucrările anterioare ale subsemnatei) în procesul de utilizare a termenilor „derivare” și „derivație”. Acești doi termeni nu sunt termeni sinonimici. Invocarea atestării lexicografice ar putea face lumină în susținerea afirmației enunțate. În Dicționarul de Științe ale Limbii elaborat de un prestigios colectiv de lingviști [v. Bidu-Vrânceanu, 2001], denotatul „derivație” este glosat astfel: „în gramatica generativă, o succesiune ordonată de reguli de rescriere (sau sintagmatice) având ca punct de pornire simbolul inițial P (Propoziție), ca etape intermediare, șirurile nonterminale, fiecare șir fiind obținut prin detalierea unui singur simbol, iar ca etapă finală, șirul terminal (...). Derivația este reprezentată prin arbore, care înregistrează printr-o schemă, structura ierarhică de constituenți ai frazei abstracte. Derivația procură baza generativă, incluzând mecanismul propriu-zis de generare a structurilor sintactice. Vezi, pentru exemplificare, următorul fragment de gramatică: (...) b) derivația corespunzătoare acestor reguli:

P

GN GV..... (regula I)

N Art GV.....(regula II)

N Art N GN.....(regula III)

N Art V N Art.....(regula II)

N Art Verb Flex N Art.....(regula V)”.

Derivarea, în concepția tradițională, conform aceluiași dicționar „e un procedeu de formare a unor unități lexicale noi pornind de la un cuvânt de bază, care constă fie în antepunerea unor afixe (vezi PREFIX), fie în postpunerea lor (vezi SUFFIX). Prin derivare rezultă unități lexicale simple, pentru că un singur element constituit prin acest procedeu este susceptibil de a fi întrebuințat în mod autonom în enunț”. O definiție mai completă a termenului „derivare” este atestată în Dicționarul de termeni lingvistici [Constantinescu

Dobridor, 1998], cităm: „procedeu de formare a cuvintelor cu ajutorul formativelor (formanților), al afixelor (prefixe și sufixe) care se asociază cu cuvintele-bază sau care sunt suprimate de la acestea, în vederea obținerii unor unități lexicale”. Conform aceleiași concepții tradiționale derivarea înglobează următoarele clasificări ale derivatelor: a) derivarea proprie; b) derivarea improprie (sau regresivă); c) derivarea parasintetică; d) derivarea sinonimică (sau semantică).

În investigația noastră intenționăm să efectuăm o analiză, în plan comparativ, a lucrărilor lingvistice desfășurate de cercetătorii francezi și români axate în studiul derivatologiei moderne, și mai concret, rezultatele științifice ce vizează derivarea lexicală *in lato sensu*. Considerăm oportună, în contextul dat, o trecere în revistă a realizărilor științifice înregistrate la nivel de analiză sintematică ce ar putea servi drept treaptă intermediară în reliefaarea investigațională din cadrul derivării lexicale.

După apariția lingvisticii structurale și, în particular, a sintagmaticii funcționale unitățile nesintagmatice ce erau obiectul de studiu al domeniului formării cuvintelor și morfologiei lexicale sunt raportate, de către lingviști, la un compartiment nou denumit sintematică. Lingvistul francez A.Martinet este autorul definirii conceptuale a sintematicii și a elementului său de bază – **sintemul**. În concepția funcționaliștilor **sintemul** este un semn format din două sau mai multe elemente separabile semantic, funcționând la fel ca și semnele minimale cu care se află în raport de comutație. A.Martinet definește sintemul ca pe „o unitate semnificativă, formal și semantic analizabilă în două sau în mai mult de două moneme, dar care, în plan sintactic, întreține aceleași relații cu celelalte elemente ale enunțului ca și monemul cu care ea alternează” [1979:233].

Lingvistul român Grigore Cincilei [1975:9] susține că **sintemul nu este creat de vorbitor**, ci „împrumutat” de el din dicționar; sintemul nu este produsul creativității vorbitorului în momentul actului verbal, formarea lui nu se raportează la gramatica funcțională și nu este atribuită sintagmaticii.

Termenul de **monem** a fost lansat de lingvistul Henri Frei [1963:427]. A preferat și a preluat acest termen și A.Martinet; morfemul, după cum afirmă savantul, fiind mult prea uzual și întrebuințat „*pour désigner, non point quel signe minimum, mais uniquement ceux qu'on désigne, communément comme grammaticaux*” [1985:28]. În operele sale de mare valoare științifică, A.Martinet distinge două tipuri de **moneme: 1) conjuncte; b) libere**. Monemele conjuncte, după cum menționează lingvistul, sunt identificabile ca moneme unice sub orice aspect și analizabile în două sau mai multe segmente de sens ce corespund diferențelor formale, spre exemplu: **malpropreté** (monemul *mal-* + monemul *-propre-* + monemul *-té*); **propreté** (monemul *propre-* + monemul *-té*); **saleté** (monemul *sale-* + monemul *-té*). Deși monemele ce compun *lit de bébé* (pățuț) sau *pot de nuit* (oliță) se scriu separat unele de celelalte ele sunt **conjuncte** deoarece, avertizează A.Martinet, libertatea monemelor nu are nimic comun cu spațiile albe din grafia lor: „*les complexes formes de monèmes conjoints seront désignés comme des synthèmes*” [*idem*, p.34].

Monemele libere ce formează sintagme constituie unitățile de bază ale sintaxei; Monemele conjuncte sunt considerate distincte de cele atestate în sintaxă, A.Martinet atribuindu-le unui capitol aparte al lingvisticii pe care-l denuște sintematică. Altfel spus, obiectul de studiu al sintematicii este desemnat **sintemul – grupul de moneme conjuncte**.

După delimitarea sintematicii și a noțiunii de bază – sintemul, lingviștii s-au văzut preocupați de problema elementului constitutiv minimal al sintemului. Lingvistul G.Cincilei găsiind neadecvat termenul de *monem conjunct* propus de funcționaliști creează, în acest scop, termenul **temem** definit de autor astfel: „Tememul, spre deosebire de monem, este un element structural al temei complexe și se caracterizează mai întâi de toate prin linearitatea și continuitatea formei. Tememul în vorbire nu este dotat cu funcție: el este o unitate care motivează” [1975:74]. În consecință, autorul determină că **sintematica** și **sintagmatica** constituie două domenii distincte ale limbii, fiecare dintre ele postulând cu propriul său aparat conceptual. Lingvistul concludă că în sintem semnele minime sunt tememele, în timp ce sintagma cuprinde monemele ca unitate minimă semnificativă.

La nivel sintematic, afixoidele din limbajul medical francez [v. Cuciuc, 2000] sunt reprezentate prin **sinteme**, ca unitate de bază a sintematicii, și prin **tememe** ca unitate minimală semnificativă a sintemului. Termenii medicali formați prin **afixoidare** constituie, în cadrul sintematicii, sinteme alcătuite din tememe (prefixoide și sufixoide) ce dispun de proprietatea de a motiva semnificația complexului, indiciu inerent al sintemului.

Cercetările efectuate în derivatologie în a doua jumătate a sec. al XX-lea și nivelul științific performant înregistrat în abordarea problematicii **neologiei** au constituit un reper important spre continuitatea investigațională a sistemului lexical francez (considerăm oportună, în acest caz, prezentarea definiției lexicografice a termenului „neologie”: „suma procedurilor interne și externe de îmbogățire a vocabularului cu cuvinte (vezi SUFIXARE; PREFIXARE; COMPUNERE; ÎMPRUMUT; NEOLOGISM)” [Bidu-Vrânceanu et al., 2001]. Termenul „neologie” este agreat, în mod deosebit, de lingviștii francezi [vezi Guilbert, 1970] „și prea puțin cunoscut și folosit în lingvistica românească” [*idem*].

Din galeria de lingviști care au plasat în centrul investigațiilor științifice cognoscibilitatea fenomenelor lingvistice ale sistemului derivatologic, numele savanților francezi: J.Dubois (1962); E.Benveniste (1996); P.Guiraud (1968); H.Mitterand (1968); L.Guilbert (1975); J.Bourquin (1980) sunt, în mod incontestabil, nume de primă mărime. Din „suita” de lucrări de o importantă valoare științifică, capul de rând îl deține fundamentala operă a lui Louis Guilbert *La créativité lexicale*. Studiile sale despre baza lexicală, transformările lexicale și paradigmele derivaționale, elaborarea schemelor paradigmelor lexicale (nominale, verbale, adjectivale) au impulsionat demarări investigaționale în derivatologia românească. Lingvistul Grigore Cincilei, fondatorul Școlii derivatologice de la Chișinău, este savantul de notorietate, care, alături de colegul său Ion Dumbrăveanu (1980) a fost preocupat, în mod deosebit, de problematica derivării lexicale. Preocupările lingvistice ale prof.G.Cincilei au fost canalizate, printre altele, spre identificarea raportului dintre modelul derivațional și tipul derivațional, delimitarea sistemelor lingvistice prin evidențierea centrului și periferiei, desemnarea noțională a paradigmei derivaționale și a paradigmei derivaționale complexe etc. Continuitatea cercetărilor lansate de G.Cincilei se regăsesc în lucrările de specialitate ale discipolilor săi: Gheorghe Moldovanu, Efrosinia Axenti, Victor Indriceanu, Maria Cotlău, Valentina Scutelnicuic, Nina Cuciuc ș.a. Conceptele științifice elaborate de G.Cincilei au constituit punctul de reper în studiile efectuate de cel mai reprezentativ discipol al prof.G.Cincilei, lingvistul Gh. Moldovanu. În volumul său de referință *Derivaționnye microsistemy franțuzscogo yazyka: kompleksnaia derivaționnaya paradigma* (2000) autorul definitivează noțiunea de derivare lexicală, *in*

lato sensu, prin studierea sistemică a lexicului limbii franceze prin prisma unui nou tip de abordare a microsistemului derivațional – paradigma derivațională complexă. După cum afirmă autorul, lucrarea în cauză este o primă experiență de cercetare și de constituire a paradigmei derivaționale complexe (PDC). Gh.Moldovanu elaborează schema derivării lexicale, pe care o reproducem și noi, în intenția de a ne permite două completări, rezultate din cercetările efectuate de noi [vezi Cuciuc, 2000; Cuciuc, 2004]. După cum rezultă din schema prezentată de lingvistul Gh.Moldovanu, derivarea lexicală (în sensul larg al cuvântului) ca parte componentă a fenomenului lingvistic universal – derivarea – studiază „formarea unităților lexicale secundare, indiferent de suportul formal și complexitatea semnelor formate” [2000:29]. La nivelul derivării implicite autorul atestă derivarea semantică ca formă a derivării lexicale. La nivelul derivării *explicite*, derivarea lexicală cuprinde două subcategorii: sintetică și *analitică*. Formele sintetice ale derivării lexicale înglobează: formarea cuvintelor; derivarea supletoidală; derivarea supletivă; deanalitizarea (termen creat de G.Cincilei). Venim aici cu propunerea de a insera derivarea afixoidală, studiată de noi [v. Cuciuc, 2000] ca formă lexicală a subcategoriei *sintetice* a derivării lexicale, afixoidarea fiind un procedeu derivațional independent, intermediar, între afixare și compunere ce se caracterizează printr-un sincretism derivațional specific metalimbajelor (termenii sunt constituiți pe baza unităților lexicale greco-latine clasice ce dispuneau, la origine, de autonomie lexicală – erau cuvinte pline). Forma de derivare lexicală catalogată de autor la subcategoria „razdel’nooformlennaya (analitizația)” este procedeu lexical ce corespunde pe plan denotativ termenului *sinapsie*, lansat în lingvistică de E.Benveniste [2000:146] și termenului *lexiceskaiya analitizația* uzitat de G.Cincilei [1991]. G.Moldovanu utilizează acest termen pe post de „termen de lucru” concretizând că: „*mojet byt’ zamenen bolee tocinym, esli takovoi budet naiden*” [Moldovanu, 2000:88]. Unul din aspectele acestui procedeu derivațional a fost analizat de noi [v. Cuciuc, 2004] în cadrul limbajului juridic francez. Pe lângă fundamentul teoretic de **analiză** derivativă în cadrul vocabularului juridic și pornind de la postulatul benvenistic de „**sinapsie**”, am identificat și definit un nou procedeu lexical de formare a termenilor juridici pe care noi l-am denumit **SINAPTARE**, procedeu ce echivalează în mod eronat în lingvistica romanistică cu compunerea sau perifrazarea, noi desemnându-l ca procedeu de bază în **DERIVAREA SINAPTICĂ**.

Ca termen lingvistic de denotație **sinapsia** desemnează unitățile lexicale complexe din limbajele tehnico-științifice și ale nomenclaturilor acestora. Sinapsia este o unitate lexicală fixă cu un desemnat complet și o denumire complexă. Unitățile sinapsiei sunt identificabile idiomatic, de formă liberă reunite, în principiu, de jonctori sinaptici.

Revenind la schema derivării lexicale lansate de Gh.Moldovanu, considerăm pertinentă propunerea de a delimita în două subgrupe acest procedeu citat mai sus (razdel’nooformlennaya (analitizația)) în:

- a) derivare sintagmatică (de tipul: *coin de chambre; chef de file; file de gens*);
- b) derivare sinaptică (*erreur sur la cause, erreur de droit, erreur de fait, erreur sur les motifs, erreur sur la personne, erreur sur la substance etc.*).

În cadrul derivării sinaptice am relevat mai multe categorii de construcții sinaptice în cadrul procedeuului de formare lexicală prin sinaptare. Conform gradului de **sinaptabilitate** sinapsiile se divid în: **monosinapsii; disinapsii; polisinapsii**.

Cercetătorul Gh.Moldovanu lansează în lingvistică și termenul de paradigmă derivațională terminologică, ca parte integrantă a paradigmei derivaționale complexe [2003]. Propunem, în acest context o delimitare noțională, *in stricto sensu*, a conceptului novator de paradigmă derivațională terminologică, avansată de autor și a noțiunii pentru care opinăm noi, demunită PARADIGMĂ SINAPTICĂ. Menționăm că paradigma sinaptică rezultă din seria sintagmatică terminologică în care, termenul-bază generează derivarea sinaptică. Sintagmele lexicale construite cu termeni-bază vor forma **paradigme sinaptice**. Suntem de părere că paradigma derivațională terminologică poate fi raportată derivației lexematice și va opera cu termeni simpli. Paradigma sinaptică o raportăm derivării sinaptice ce operează cu seriile axei paradigmatică ale sinapsiilor.

CONCLUZII

Confluentele lingvistice atestate în domeniul derivatologiei sunt o mărturie concludentă de interferență culturală în spațiul științific franco-român.

Studiul comparativ inițiat în lucrarea de față a fost axat pe rezultatele științifice înregistrate de lingviștii francezi și români, și a vizat derivarea lexicală nu în sensul ei tradițional, ci în sensul larg al cuvântului.

Lingvistul francez A.Martinet desfășoară cercetări în domeniul pe care-l denumește sintematică și stabilește două tipuri de moneme: **moneme conjuncte** și **moneme libere**. Monemele conjuncte fac obiectul de studiu al sintematicii. Grupele de moneme conjuncte alcătuiesc **sintemul** – unitatea de bază a sintematicii.

Fiind preocupat de problema elementului constitutiv minimal, lingvistul român G.Cincilei consideră inadecvat termenul de „monem conjunct” propus de A.Martinet și creează, în acest scop, termenul **temem**, specificând că tememul în vorbire nu este dotat cu funcție, ci este o unitate care motivează. Autorul susține că tememul chiar dacă formal este identic cu monemul, este „degramaticalizat”, existând numai în componența sintemului pe care poate, doar într-o anumită măsură, să-l motiveze.

Considerăm că pe plan funcțional, termenii medicali francezi formați prin **afixoidare** constituie în cadrul sintematicii **sinteme** (afixoidate) alcătuite din **tememe** (prefixoide și sufixoide) ce dispun de proprietatea de a motiva semnificația sintemului.

Primul lingvist care a determinat cadrul lingvistic al unității lexicale complexe a fost savantul E.Benveniste. Conceptul teoretic formulat de autor a contribuit la recunoașterea unui statut aparte al sintagmelor lexicale. Remarcând consacrarea fenomenului specific, afirmă că este necesar un termen adecvat și clar pe care-l denumește **SINAPSIE**. E.Benveniste menționează faptul că toate vocabularele specializate apelează la acest procedeu lexical, cu atât mai mult cu cât este singurul care permite specificarea detaliată a desemnatului și clasificarea seriilor prin trăsăturile lor distinctive.

Noi denumim acest procedeu de formare lexicală a sinapsiilor – **SINAPTARE**, considerându-l explicit, atât din punct de vedere etimologic, cât și din punct de vedere denotativ. În acest context, propunem, în cadrul derivării lexicale, distingerea a două categorii de derivate analitice pe care le grupăm în două subclase: a) derivarea sintagmatică; b) derivarea sinaptică. În cadrul derivării sinaptice am relevat mai multe subcategorii de construcții sinaptice: **monosinapsii**; **disinapsii**; **polisinapsii**.

Lingvistul francez L.Guilbert a fost cel care a continuat cercetările lingvistice privind

statutul unităților lexicale complexe, denumite de E.Benveniste „sinapsii”, dezvoltând investigațiile din cadrul acestei problematici în lucrarea sa fundamentală menționată anterior. S-a preocupat, îndeosebi, de „compunerea sintagmatică” sau „compunerea sinaptică”, definită de E.Benveniste, supunând analizei principiul derivării sintagmatice, stabilind diverse tipuri de structurare a unităților sintagmatice, funcția lexicală și socială a unității sintagmatice.

Inspirat din terminologia avansată de L.Guilbert și G.Cincilei despre paradigma derivațională, lingvistul Gh.Moldovanu realizează un studiu profund, de performanță, la nivelul microsystemelor derivaționale din cadrul derivării lexicale în limba franceză, elaborând conceptul științific al paradigmei derivaționale complexe în cadrul diverselor procedee de analiză derivațională. Noi am opina, în acest context, pentru inserarea **paradigmei sinaptice** în cadrul paradigmei derivaționale complexe relevate de Gh.Moldovanu.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. BENVENISTE, E., *Formes nouvelles de la composition nominale*, in Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, t.61, fasc.I, Editions Klincksieck, Paris, 1966.
2. BENVENISTE, Emile, *Probleme de Lingvistică generală*, vol.II, Editura Universitas, București, 2000.
3. BIDU-VRĂNCEANU et alii, *Dicționar de Științe ale Limbii*, Editura NEMIRA, București, 2001.
4. BOURQUIN, J., *La dérivation suffixale: Théorisation et enseignement au XIX s.*, t.I-II, Editions Champion, Paris, 1980.
5. BRUNOT, F., *Grammaire historique de la langue française*, Editions Masson, Paris, 1899.
6. BRUNOT, F., *La pensée et la langue: (Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Editions Masson, Paris, 1965.
7. CINCILEI, G.S., *Sootnošenje minimal'nyh znacimyh ediniť yazykovoï struktury (morfema, monema, temema)*, Editura Știința, Kishinev, 1975.
8. CINCILEI, G.S., *Ocerki po derivații v sovremennom franțuzskom yazyke*, Editura Știința, Kishinev, 1991.
9. CONSTANTINESCU DOBRIDOR, Gheorghe, *Dicționar de termeni lingvistici*, Editura Teora, București, 1998.
10. CUCIUC, Nina, *Afixoidarea și determinologizarea în limbajul medical francez*, Editura Cugetarea, Iași, 2000.
11. CUCIUC, Nina, *Franceza juridică*, Casa editorială Demiurg, Iași, 2004.
12. DARMSTETER, A., *Traité de la formation des mots composés dans la langue française comparée aux autres langues romanes et au latin*, Editions Franck, Paris, 1875.
13. DUBOIS, J., *Etude sur la dérivation suffixale en français moderne et contemporain. Essai d'interprétation des mouvements observés dans le domaine de la morphologie des mots-construits*, Editions Larousse, Paris, 1962.
14. DUMBRĂVEANU, I.M., *Ocerki po teorii slovoslojenia*, Editura Știința, Kishinev, 1980.
15. FREI, Henri, *Le signe de Saussure et le signe de Buisens*, in Lingua, nr.12, 1963, p.427.
16. GUILBERT, Louis, *Problèmes de néologie lexicale dans les vocabulaires scientifiques et techniques en français contemporain*, in X-e Congrès International des Linguistes, v.IV, 1970, p.495-500.
17. GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Editions Larousse, Paris, 1975.
18. GUIRAUD, P., *Les mots savants*, 2-ème édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

19. MAROUZEAU, J., *Précis de stylistique française*, 4-ème édition, Editions Masson, Paris, 1959.
20. MARTINET, A., *Eléments de linguistique générale*, Editions Denoel, Paris, 1970.
21. MARTINET, A., *Grammaire fonctionnelle du français*, Editions Denoel, Paris, 1979.
22. MARTINET, A., *Syntaxe générale*, Editions Armand, Paris, 1985.
23. MITTERAND, H., *Les mots français*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1968.
24. MOLDOVANU, G.K., *Derivaționnye mikrosistemy franțuzskogo yazyka: kompleksnaya derivaționnaya paradigma*, Kishinev, 2000.
25. MOLDOVANU, Gheorghe, *Paradigma derivațională terminologică, parte integrantă a paradigmei derivaționale complexe*, in Probleme de Lingvistică generală și romanică, vol.I, CE USM, Chișinău, 2003.

LES EFFETS DES SIGNES SOCIOCULTURELS DANS LA TRADUCTION DU FRANÇAIS EN ROUMAIN

Elena DRAGAN

Université d'État "A. Russo", Bălți
decanat-lls@yanex.ru

Les éléments socioculturels du texte n'ont pas encore pris une place convenable dans les préoccupations des traducteurs. En ce sens une approche des signes sociaux dans le cadre de la traduction devient nécessaire. Pierre Guiraud divise les signes en trois grandes catégories: signes logiques, signes esthétiques et signes sociaux. Si les signes logiques et esthétiques reflètent les relations entre l'homme et la nature, alors les signes sociaux relèvent des rapports entre les hommes.

Donc, la communication sociale a pour objet de signifier les relations entre les hommes et par conséquent entre l'émetteur et le récepteur. Les signes sociaux englobent, selon P. Guiraud, les signes d'identité, les signes de politesse, les rites, les modes, les jeux, etc. [Guiraud, p. 97].

Chaque culture a son propre système. La plupart des signes sociaux sont motivés soit par métaphore, soit par métonymie, ils sont fortement connotés. Leur valeur connotative relève de la symbolique enracinée dans l'inconscient collectif. Par leur nature iconique les signes sociaux s'apparentent aux signes esthétiques et même sont intégrés dans ceux-ci. Dans le texte ces signes perdent leur sens originel et entrent dans une symbolique relevant du domaine des arts et des littératures. Cela nous amène à réfléchir sur les signes sociaux utilisés dans le texte littéraire. Les signes sociaux comme les signes esthétiques exigent une interprétation et non un décodage. Si les signes logiques sont distribués au niveau de la langue, les signes esthétiques et sociaux se placent au niveau du discours. Dans le texte les signes sociaux se définissent par le contexte, ils sont métaphoriques et correspondent à une fonctionnalité de l'être. Ils contribuent à peindre les personnages et à décrire les aspects de la vie sociale.

Enfin, les signes sociaux posent le problème de la compréhension pour les récepteurs de cultures différentes (pour le traducteur aussi!). Justement ces signes gênent la compréhension et rendent difficile la traduction. La sociolinguistique actuelle attire notre attention sur le contexte social du vocabulaire d'un peuple. Tyler nous rappelle l'existence des variantes du mot à l'intérieur d'une culture [Tyler, p. 75]. Hymes, de son côté, souligne la nécessité d'une étude systématique des rapports entre la langue et la vie socioculturelle [Hymes, p. 89]. Il pense que l'ethno-sémantique tend à voir l'intégration de la langue et de la culture sous forme d'un code intégré dans la description; la structure et le sens naissent des rapports entre les codes et les circonstances. Pour les variantes des signes sociolinguistiques on doit les traduire en tenant compte du sens donné par le cadre. Ce qui nous intéresse de plus dans la traduction d'une langue dans une autre c'est le comportement des signes idiomatiques (parémiques). Un signe idiomatique avec un désigné global ne peut trouver son équivalent dans une autre langue que globalement. Dans un texte littéraire on voit souvent des expressions figées, des dictons, des locutions, des proverbes et des images archétypes qui révèlent les caractères socioculturels d'une langue. Ces éléments permettent non seulement de passer un message, mais aussi d'apporter des éléments socioculturels

de la langue de départ. Les idiomes ne semblent pas être des signes de la communication directe dont le sens littéral est explicite et socialisé, ils sont plutôt des signes de signification dont le sens est implicite et médiatisé. Ils fournissent des « indices » socioculturels et par là constituent des obstacles à la communication et à l'interprétation. D'autre part, les idiomes sont des porteurs de différences entre les langues.

La langue n'est pas un élément passif dans la société, elle présente une pluralité d'intersections, compromis dynamiques entre différents groupes biologiques, sociaux, psychologiques, d'où la nécessité de former des ensembles de mots utilisés par une communauté linguistique donnée et ayant une existence historique et culturelle, c'est-à-dire un « idiome ». Nous remarquons que les idiomes sont perçus en unités inséparables (la brebis galeuse, la pomme de discorde, etc.), on ne peut trouver leur équivalent dans une autre langue que globalement.

Les proverbes, les dictons et les autres parémies constituent un élément très important de l'expression et apparaissent, pratiquement, dans tous les styles et dans toutes les formes de la communication, mais dans la langue parlée les parémies se distinguent facilement par le changement de l'intonation. On a l'impression que le parlant quitte de bon gré sa voix et en emprunte une autre pour prononcer un segment du langage qui, au fond, ne lui appartient pas mais qu'il cite.

En jugeant seulement d'après la perception, on peut affirmer qu'un proverbe ou un dicton se présente comme un élément d'un code particulier, intercalé dans les messages échangés entre les locuteurs [Greimas, p. 23]. Dans la pratique de la traduction les expressions du système parémique occupent, peut-on dire, la première place d'après le degré de difficulté. Il est très difficile de reproduire les proverbes et les autres constructions stéréotypées dans une langue étrangère. Le spécifique de ces formules consiste en ce que le sens de l'expression ne résulte pas de la totalité des mots qui la constituent. Il est très important pour un traducteur de posséder des connaissances du domaine parémiologique de la langue, pour pouvoir identifier l'expression idiomatique dans la langue source et pour savoir comment en trouver l'équivalent dans la langue cible.

Pour reproduire les formules du système parémique d'une langue dans une autre, il existe plusieurs stratégies traduisantes, qui doivent être appliquées sérieusement, puisqu'une traduction mécanique peut générer des confusions regrettables dans le texte de la langue cible.

Une de ces stratégies serait de trouver pour la structure parémique de la langue de départ un équivalent sémantique dans la langue cible mais qui soit aussi une parémie ayant la même signification et, chose très importante, une nuance stylistique similaire à celle du proverbe, du dicton ou de la structure idiomatique de l'original, ce qui permet de garder le sens ainsi que la connotation stylistique. Le facteur qui dicte l'utilisation de l'équivalent sémantique c'est le contexte.

Cf.: – *Œil un autre œil voit et non soi* (R. Rolland, «Colas Breugnon», p. 48), traduit en roumain par Ion Oarcășu:

– *Vezi numai paiul din ochiul altuia.*

– *Il ne faut pas péter plus haut que son cul* (R. Rolland, «Colas Breugnon», p. 63), traduit en roumain par le même auteur:

– *Nu trebuie să ne întindem mai mult decât ne e plapuma.*

Dans le cas des équivalents avec une image différente dans les deux langues on peut procéder de deux manières: soit on prend l'équivalent tout fait malgré la différence d'image: *bête comme une oie/prost ca noapte*, soit on garde l'image du texte de départ à condition que cette traduction n'entraîne pas de confusion ou de malentendu. On garde l'image originale pour percevoir l'exotisme et enrichir le registre de locutions de la langue d'arrivée: *armé jusqu'aux dents /înarmat până-n dinți*. Par contre pour les locutions qui n'ont pas d'équivalent dans la langue d'arrivée il faut traduire en recourant à une équivalence sémantique. Dans *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, nous lisons le dialogue qui suit:

– Je recevrai demain l'avis officiel du non-lieu.

– Il ne peut plus y avoir de surprise?

– Non, *les carottes sont cuites*, comme on dit.

«*Les carottes sont cuites*» n'a pas d'équivalent en roumain. On propose de traduire cette locution par une équivalence sémantique; comme le contexte délimite le champ sémantique, il n'y aura pas de confusion:

– Nici gând! *Le-am tăiat apa de la moară* (traduction en roumain de E. et M. Beniuc et I. Mihăileanu).

Les expressions parémiques qui contiennent des unités au sens civilisateur, concernant les réalités concrètes d'une culture donnée - des noms au caractère ethnographique, historique, des toponymes, etc. - sont bien spécifiques. On peut leur trouver des équivalents du point de vue sémantique, mais elles ne pourront jamais être utilisées dans le texte d'une langue appartenant à une autre culture.

Par exemple l'expression russe: «ездить в Тулу со своим самоваром» (Tula – ville connue par la tradition de la fabrication des samovars) est identique sémantiquement à l'expression anglaise: *carry coals to New-Castle* (à càra cărbune la New-Castle); *charroyer du charbon à New-Castle* – ville connue par l'extraction du charbon.

Les parémies de ce type ne peuvent pas être utilisées comme équivalents dans la traduction des textes littéraires, parce que ce serait un anachronisme de parler de la ville russe de Tula dans un texte français avec des personnages typiques français. Comme on le voit, les expressions parémiques sont très liées à la langue et au milieu où elles sont apparues. Voilà pourquoi dans des langues différentes la même signification est exprimée différemment, vu les expériences d'une certaine culture, reflétant des traditions et des visions diverses.

Néanmoins pour les langues apparentées il y a des cas dans lesquels, dans la traduction des parémies d'une langue dans une autre, on rencontre des équivalents non seulement sémantiques, mais aussi formels. Dans ce cas les parémies sont construites pratiquement avec les mêmes mots et ont la même structure.

Par exemple: – *Qui a bu, boira – qui a aimé, aimera* [G. de Maupassant, «La Rempailleuse», p. 93].

– *Cine a băut va mai bea, cine a iubit va mai iubi* [traduit par Moraru, p. 93].

– *Aide-toi et le ciel t'aidera* [R. Rolland, «Colas Breugnon»].

– *Ajută-te și Dumnezeu te va ajuta* [traduit par Ion Oarcășu].

C'est le cas d'une équivalence totale: *Tous les chemins mènent à Rome/Toate drumurile duc la Roma* [Ranga, p. 34]. On recourt à ce type de traduction quand le sens de la parémie

n'est pas trop codé. Le phénomène s'appelle encore «calque». D'habitude les expressions calquées sont artificielles et leur effet n'a aucune importance. Elles perdent de leur expressivité et de leur signification. Recourent au calque non seulement les traducteurs mais aussi certains parlants, notamment ceux qui habitent dans un milieu bilingue.

Beaucoup de personnes traduisent fidèlement, parfois en ne se rendant pas compte, certaines expressions dont ils connaissent très bien la signification dans leur langue, en considérant que ces expressions sont aussi claires et expressives dans la langue d'arrivée (dans laquelle ils traduisent). Mais la fidélité dans la traduction devient très souvent un piège dangereux, notamment lorsqu'on parle des formules usuelles dans la communication, des formules parémiques.

La confrontation de deux langues n'est pas aussi facile qu'il le semble. Le problème de la traduction des parémies doit être abordé dans la perspective de la théorie interprétative de la traduction. Comme pour tout processus de traduction, la traduction des proverbes demande la compréhension du sens et la réexpression de ce sens dans la langue d'arrivée.

Pour en cerner le sens, on examine d'abord trois niveaux sémantiques du proverbe: le sens propositionnel, le sens référentiel et le sens fonctionnel, et ensuite le sens général inhérent au proverbe.

Une fois saisi le sens du proverbe en même temps que le vouloir-dire du locuteur du proverbe compte tenu des connaissances linguistiques et extra-linguistiques, on doit réexprimer ce que l'on a compris, en se servant de la langue d'arrivée et en s'efforçant de reproduire sur les récepteurs de la traduction des effets identiques à ceux produits sur les récepteurs du proverbe original.

On retient quatre composantes de la charge communicative du proverbe qui, jugées pertinentes dans la pratique, doivent réapparaître dans le proverbe d'arrivée pour reproduire les mêmes effets: la composante informative, la composante hiérarchique, la composante proverbiale et la composante de conformité. Ces quatre éléments obligatoires déterminent l'équivalence entre le proverbe original et le proverbe d'arrivée. D'après ces critères d'équivalence la recherche du proverbe équivalent dans la langue d'arrivée semble être la meilleure solution pour la traduction de ces unités et celle qui est fidèle à toutes les composantes communicatives [Condrea, p. 47].

Les parémies qui se rapportent aux situations identiques ou semblables créent un champ entier d'analogies parémiques.

Cf. *Fiecare pentru sine este croitor de pîine.* (Ion Creangă „Harap Alb”/ *Chacun est l'artisan de sa fortune* (traduit par V.Syrguî)

Les métaphores sur lesquelles les expressions parémiques sont basées sont très souvent différentes, mais leur contenu est analogique. Ainsi, pour exprimer l'idée de «*jamais*» ou «*ce qui ne se passera jamais*» les différentes langues recourent à ces différents moyens :

Cf. en roumain: – *La Sfîntu-aşteaptă*; – *La Paştele cailor*; – *Cînd a face plopul pere şi răchita micşunele*;

en français: – *Dans la semaine des quatre jeudis*

en anglais: – *When the moon turns green cheese*

en russe: – *Когда рак на горе свиснит*; – *Когда рыба запаёт* [Vlahov, Florin, p. 187]

Ces images différentes tiennent de différentes visions du monde et de différentes cultures avec leurs archétypes particuliers.

Une autre stratégie dans la traduction des parémies est la traduction descriptive à l'aide d'une périphrase neutre ou stylistiquement peu marquée.

À l'aide de la traduction descriptive dans la langue cible on va obtenir un texte neutre ou plus neutre que celui du départ.

Cf: *M-oiu mai sluji și eu singur, cum oi pute.* (Ion Creangă „Harap Alb”, p. 13) / – *On n'est jamais servi que par soi-même* (traduit par V.Syrgni). Comme l'œuvre de Ion Creangă est écrite dans un langage populaire, avec beaucoup de mots stylistiquement marqués, le traducteur a pris en considération ce fait, voilà pourquoi le texte français n'est pas tout à fait neutre.

Dans la traduction des œuvres littéraires le mieux est de trouver un équivalent qui ait la même signification et la même couleur stylistico-fonctionnelle que l'expression de l'original. Bien sûr ce n'est pas facile à réaliser, et même le procédé n'est pas applicable dans tous les cas, parce que pour certaines expressions parémiques d'une langue il n'existe tout simplement pas d'équivalent dans une autre langue ; c'est plutôt à l'analogie que les traducteurs recourent plus souvent qu'à l'équivalence.

Cf: *Frica păzește bostănăria* (Ion Creangă „Harap Alb”, p. 27) / – *La peur est le meilleur gardien* (traduit par V.Syrgni)

Il est à remarquer que pour trouver de bons équivalents, il faut que le traducteur connaisse très bien la langue cible dans laquelle il traduit pour que les expressions stylistiquement marquées dans la traduction ne résonnent pas faussement ou illogiquement.

Comme on l'a vu la transposition des expressions du système parémique est un processus très difficile qui exige beaucoup de connaissances et d'habiletés dans la manipulation des moyens d'expression.

En plus des parémies, on trouve dans les signes socioculturels les mythes et mythologies dont la représentation linguistique est le mythologème [Maslova, p. 38].

Emprunté ou inventé, le mythe renferme le système des signes socioculturels et toutes les puissances du langage, il réanime les archétypes les plus profonds.

Cf: *Elle l'implorait, elle l'exigeait des autres mères, des sources insondables de la vie.* Elle eût été l'y chercher comme Orphée [R. Rolland – L'Âme Enchantée].

La pénétration et la compréhension de ce mythologème exige une référence spéciale au mythe d'Orphée, dont la méconnaissance constituerait un piège pour la traduction.

Les citations–allusions sont nombreuses dans la langue et constituent un moyen esthétique très dynamique et d'une riche expressivité. Elles sont utilisées par les personnalités historiques ; les faits anciens et les propos des savants sont employés pour qualifier les faits présents. Dans la plupart des cas, elles forment des comparaisons qui dépassent la capacité d'expression lexicale. Ces citations sont courtes, elles constituent des images concrètes et très métaphoriques.

Des expressions du type: «*La cigale n'a pas encore changé son habitude*» ou «*La fourmi reste toujours économe*», etc. en parlant de certains traits de caractère des Français, ont une relation directe à la culture française (fable de La Fontaine) et elles sont censées être connues par tous les Français cultivés. Cependant elles peuvent rester inconnues pour les utilisateurs des autres langues ; ce n'est pas le cas des lecteurs roumains qui connaissent une variante équivalente de cette fable («*Greierul și furnica*» – A.Donici)

De toute façon, dans la traduction d'une langue dans une autre ces citations créent de

grandes difficultés.

Une autre catégorie de signes socioculturels est représentée par les signes de mœurs. Les mœurs dans toute civilisation constituent une partie intégrante du patrimoine culturel d'une nation. Elles continuent à instruire les membres d'une communauté et à régulariser les comportements. Ce sont des systèmes de signes rigoureusement structurés et ordonnant la vie sociale ; ce sont des règles du comportement, des savoir-vivre et des savoir-faire. Ce sont des signes qui s'adaptent à toutes les circonstances de la communication: le temps, le lieu, le mode, etc. Elles désignent des comportements sociaux décrits en signes esthétiques. Ces signes posent des problèmes spéciaux et demandent un traitement approprié dans la traduction. Sans connaître la culture de la langue de départ et les lois intérieures des signes de mœurs on ne pourra pas réaliser une traduction satisfaisante.

Les signes de mœurs dans les œuvres littéraires sont représentés par des signes linguistiques qui sont à interpréter. Cette opération se fait en deux phases : une phase de traduction linguistique et une autre de notation interprétative. Pendant la première phase on traduit les signes au niveau lexical. A la deuxième étape l'interprétation se fait soit dans le texte, soit sous forme de notes extra-textuelles.

Cf: «*Hoher la tête, remuer la tête de haut en bas*» veut dire «*d'accord*» pour un Roumain, mais «*pas d'accord*» pour un Bulgare ; *les chrysanthèmes* en Occident sont signe de recueillement, dans d'autres pays ce n'est pas cela. Dans quelques pays le fait d'être en retard en venant en visite est un signe de politesse, dans d'autres, au contraire, c'est un acte impoli. Dans ces cas on doit avoir en bas de la page une explication de ces signes sans laquelle la compréhension risque d'être faussée et la traduction d'échouer.

La réussite de la traduction, dans le cas des signes de mœurs, dépend du savoir, des compétences, du génie créateur du traducteur.

Donc la traduction n'est pas une simple mise en place de signifiants dont les concepts sont déjà connus, elle suppose qu'on se familiarise avec un nouveau système sémiologique et sémantique et qu'on choisisse le signifiant approprié, parce que les termes qui désignent un objet ou une action peuvent avoir des connotations sociales.

Références

- Condrea I., *Comunicarea prin traducere*. Chişinău: Lumina, 1998. 122 p.
Hymes D., *Anthropology and Sociology, Current Trends in Linguistics*, vol. 12, La Haye: Moutan, 1974. 186 p.
Greimas A.J., *Proverbele și dictioanele*. Bucureşti, 1975. 276 p.
Guiraud P., *La sémiologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. 190 p.
Ranga L., *Manuel de français*. Chişinău: Ştiinţa, 1998. 317 p.
Tyler, *Cognitive anthropology*. New York, Montreal: Holt Rinehart and Winston, 1969. 280 p.
Влахов С., Флорин С., *Непереводимое в переводе*. Москва: Высшая Школа, 1986. 415 ст.
Маслова В.А., *Лингвокультурология*. Москва: Академия, 2001. 203 ст.

PROIECȚIA CONCEPȚIEI SAUSSURIENE ÎN FILOLOGIA CONTEMPORANĂ

Tamara GOGU

Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău
gutamarago@mail.md

Limba, marea operă a creierului omenesc, incontestabil și cea mai înaltă creație a geniului uman, este legată de societatea în sînul căreia a luat ființă și s-a constituit. Limba este acel fenomen, care concentrează ca într-un focar o reflecție uimitoare asupra tabloului caleidoscopic al experiențelor umane, prin care se realizează tulburătorul dialog dintre ”eu” și lume. În secolul nostru oamenii de știință acceptă unanim că limba este un produs al comunității umane. După cum arată întemeietorul școlii sociologice, lingvistul elvețian Ferdinand de Saussure, limba este o facultate omenească naturală, cîștigată prin experiență [Saussure, p. 25]. Prin concursul omului, nu al unor sisteme „autoreglatoare și autogeneratoare”, limba este transformată și perfectată permanent [Маковский, p. 3]. Ca orice fenomen social, ea este însă un produs original, distinct și relativ independent de membrii grupului social. Fiind emanată de colectivitate, ea se impune tuturor și fiecăruia în parte.

Odată creată, fiecare limbă continuă să se dezvolte, perfectîndu-se potrivit legilor sale specifice [Galichet, p. 6]. Numai în cadrul unor multiple forme de interdependență socială, limba se autocrează și descoperă noi și noi potențe de dezvoltare, renovare și desăvârșire, manifestându-se ca cel mai exact și fidel barometru, reacționând la cele mai mici oscilări și schimbări ale structurii sociale.

Prin intermediul limbii, fiind definită drept un sistem de semne cărora li se pot conferi valori generale și obiective, membrii societății au posibilitatea să-și împărtășească ideile despre tot ceea ce îi înconjoară, să cunoască, să conserve și să transmită experiența acumulată de generații de-a lungul mileniilor. Din momentul în care oamenii au reușit să folosească limba pentru a exprima și altceva decît propriile stări momentane, limba a devenit mult mai mult decît cel mai important mijloc de comunicare; a devenit instrument al gândirii [Galichet, p. 5]. În această calitate limba servește complexele mecanisme ale vieții intelectuale, în realizarea inducției și deducției, abstractizărilor, generalizărilor etc. Ea apare implicit în modul de raportare psihică conștientă a omului la realitatea înconjurătoare, conferindu-i posibilitatea de a realiza o reflecție generalizată a determinațiilor esențiale ale obiectelor fenomenelor și a raporturilor dintre ele. Cu alte cuvinte, limba constituie o notă distinctivă a activității psihice conștiente și intervine permanent în procesul de autocreare a omului. Servind gândirea ca cel mai înalt atribut, exclusiv omenesc, constituind și cel mai de seamă mijloc de comunicare în viața socială, limba este un fenomen social complex, de o specificitate deosebită. În același timp orice influență nouă a societății asupra limbii ”dezechilibrează” indiscutabil stabilitatea relativă a sistemului ei, introducând o oarecare „dezordine” în echilibrul sistemic relativ reglementat [Маковский, p. 3].

În opinia lui Ferdinand de Saussure, limba este un mecanism care continuă să funcționeze în pofida tuturor deteriorărilor la care este supus [Saussure, p. 93]. Această calitate, la rîndul ei, este o consecință a unității dialectice dintre continuitatea și discontinuitatea limbii, axate pe mecanismul mișcării [Маковский, p. 5]. Limba este

un proces continuu, deoarece viața socială este continuă. Însăși natura socială a limbii condiționează discontinuitatea ca premiză a continuității. Această teză filosofică este bazată pe relativitatea continuității și discontinuității și interdependența dintre ele, orientate spre o entitate de ordin superior. Fiind un fenomen social, ca orice existență reală, limba se prezintă ca o organizare sistematică.

Locul tot mai important pe care îl ocupă abordarea realității obiective prin intermediul conceptelor de sistem și structură a devenit una din sarcinile cardinale, subliniind necesitatea conturării lor ca atribut fundamental al existenței în ansamblu și în toate ipostazele sale particulare, transpunându-se dintr-o descriere simplistă într-o cercetare amplă și profundă. O pleadă întreagă de savanți de anvergură remarcă că în știința modernă prefigurează tendința de sistem – structură a limbii [Щедровицкий; Садовский; Будагов; Вальт; Виноградов; Гухман; Зелькина; Кубрякова], care semnifică și o transpunere de la o abordare fragmentară și izolată la o interpretare unitară și integrală a realității obiective. Cea mai surprinzătoare e categoria de sistem, manifestându-se ca un ansamblu de elemente conectate reciproc. Relațiile stabilite între aceste elemente rezultă în acțiuni și transformări reciproce conturând specificul sistemului, oferindu-i o însușire nouă de integralitate, un mod diferit de comportare a întregului față de fiecare element al sistemului. Caracterul specific al sistemului depinde atât de natura elementelor, cât și de cea a relațiilor dintre ele și invers. Vorbind explicit, se cere menționată interdependența dintre sistem, elemente și structuri. Nu există sistem nestructurat și nici structuri nesistemică, nu există elemente, care nu ar fi integrate în sistem, și nici sisteme care nu ar putea fi alcătuite din elemente. Sub acest aspect au reflectat și și-au expus părerea mai mulți savanți. În peregrinările gândirii omenești categoria de sistem și structură și interdependența dintre ele și-au găsit o abordare diversă din diferite unghiuri de vedere. În lingvistică aplicarea consecventă a principiilor concepției sistemică atât în plan teoretic, cât și în cel empiric s-a început cu gândirea iluștrilor W. V. Humboldt și I. A. Baudouin de Courtenay și și-au găsit o manifestare deplină în cercetările lingvistului celebru Ferdinand de Saussure.

În opera lui Humboldt aceste două concepte – sistem și structură – sunt fuzionate și abordate pentru prima dată în cadrul teoretic drept un mecanism intern copulativ de legătură al limbii, care își găsește rolul în societate, având scopul principal – materializarea activității intelectuale a omului [Гумбольдт, p. 78]. „Forma specifică a limbii, scrie Humboldt, este în dependență de cele mai mici elemente ale ei, iar din alt punct de vedere, fiecare din aceste elemente, într-un mod sau altul, de cele mai dese ori neclar, este determinat de însăși limba” [Гумбольдт, p. 74]. Teza dată își găsește răsunet în formularea concepției despre dinamica limbii, în felul acesta fiind primul, care cere descrierea limbii nu numai ca produs al activității, dar și ca însăși această activitate. Lingvistul german a reușit să scoată în evidență cele mai esențiale și fundamentale particularități ale limbii, care gravitează în mod prevalențial spre concepția privind sistemele mobile, a căror interdependență internă a părților componente nu poate fi concepută fără determinarea funcției lor și, în ultimă instanță, determinarea locului limbii în cadrul unui sistem, ce înglobează omul, conștiința omenească și istoria dezvoltării societății, în cadrul căruia funcționează limba dată.

I. A. Baudouin de Courtenay continuă să valorifice concepția lui Humboldt, revitalizând conceptul de sistem al limbii, definindu-l drept entitate, constituită din legături interne și externe, adică, drept un sistem care se perfecționează numai în procesul unei interacțiuni

continue și dezvoltarea căruia este condiționată de o serie întreagă de factori interni și externi [Бодуэн де Куртэнэ, p. 69].

Ideile lui I. A. Baudouin de Courtenay, menționează pe bună dreptate V.V.Vinogradov, au deschis largi orizonturi pentru studierea limbii ca sistem complex cu mai multe etape, dar integral [Виноградов, p. 12-13], de altfel, nu numai în starea sincronă imobilă, ci și în „cinematică” sincronă, adică ca unitate neomogenă și dialectic contradictorie cu amprentele trecutului și embrionii viitorului [Щерба, p. 319]. Idei analogice a dezvoltat și N. B. Krușevski [Череппанов].

Ferdinand de Saussure însă nu opune categoria de sistem categoriei de structură. El definește limba drept o totalitate de relații, între care rolul crucial revine antitezei, unei rețele de opoziții, în baza căreia funcționează întregul mecanism al limbii, întregul sistem, în care totul este întemeiat pe relații de reciprocitate [Saussure, p. 120-121].

De menționat faptul că interconexiunea tuturor elementelor în cadrul sistemului se realizează în ansamblu de el însuși, de către structura lui unică, care nu este o totalitate de legături reciproce directe, care s-ar manifesta între niște elemente izolate. Un element nu interacționează direct cu alt element, dacă sistemul nu are nevoie de astfel de legături.

Germanistul V. Plotkin accentuează că drept elemente ale sistemelor lingvistice servesc nu sunetele, obiectele, fenomenele, proprietățile și legăturile propriu-zise, ci unitățile lingvistice, formate în baza lor materială care niciodată nu-și utilizează această bază pe deplin, dar care selecționează din ea și includ în sine o parte oarecare, în felul acesta obținându-și statutul sistemic în limba respectivă [Плоткин, p. 8]. V. Plotkin este pătruns și de ideea că lingvistica are nevoie de astfel de descrieri în care pe prim-plan este înaintat nu întregul sistem lingvistic în plenitudinea detaliilor lui funcționale, structurale și materiale, ci particularitățile sistemului în esențialitatea și fundamentalitatea lui, care, drept rezultat al interacțiunii reciproce, își determină aspectul individual, irepetabil al limbii respective. Sub acest aspect savantul găsește un punct tangențial cu G. P. Melnikov care afirmă că sarcina actuală a cercetărilor în domeniul sistemului lingvistic constă în evidențierea unor astfel de particularități ale limbii care ar putea fi calificate drept particularități cardinale, determinative, particularități-cheie [Мелников, p. 10-12].

La Ch. F. Hockett și A. Martinet categoria de structură este abordată ca o schemă de relații stabile între elementele obiectului, iar categoria de sistem este apreciată drept o modalitate coerentă de descriere a acestor relații.

În viziunea altor cercetători [Щедровицкий; Щур; Реформатский] categoria de sistem este situată în antiteză cu cea de structură în baza diferențelor dintre tipurile de elemente și a relațiilor dintre ele.

Categoriile de structură și sistem au fost determinate mai explicit de E. S. Kubreakova care consideră structura drept o rețea de relații și legături, iar sistemul – un ansamblu atât de legături, cât și de elemente, între care se stabilesc aceste legături. În ansamblu, sistemul este determinat ca o integritate ierarhic reglementată (sistemată), care are o structură plâsmuită în materia respectivă pentru realizarea unor scopuri bine determinate. Cu alte cuvinte, orice sistem este alcătuit dintr-o structură, din relații relativ stabile între elementele sale, manifestându-se printr-o totalitate și integritate conturată. Adică, concepția sistemică își înaintea ca scop explicarea proprietăților limbii prin prisma descoperirii și descrierii legăturilor dialectice dintre elementele atât a microsistemelor, cât

și a subsistemelor limbii în limitele sistemului unic al ei, prin scoaterea în evidență a unei corelații concrete a structurii, materiei și funcției limbii. Sistemul lingvistic este considerat drept sistem deschis care permanent interacționează cu mediul social și ambianța culturală și care se adaptează la condițiile noi și, de aceea, este mobil; în general este determinat ca sistem deschis, dinamic [Данеш, p. 330-333; Vachek, p. 23].

V. M. Jirmunskii remarca „interpretării sincronice ca lingvistică statică, caracteristică pentru F. de Saussure și școala lui, opunem examinarea limbii ca sistem, care este în mișcare și dezvoltare atât în unitatea sa, cât și a părților constitutive; așa că corelația dintre părțile componente ale sistemului este determinată nu de opozițiile statice în plan orizontal, ci de cele dinamice – de legile mișcării sistemului și ale elementelor lui ” [Жирмунский, p. 47].

Este important de subliniat faptul că o dată ce dinamismul este considerat o caracteristică inalienabilă a esenței sistemului lingvistic, în câmpul activității multor savanți apare valorificarea tendințelor dezvoltării interne a limbii, examinarea legăturilor interne ale evoluției ei, fapt ce, indiscutabil, nu poate să nu întregască și să îmbogățească cunoștințele despre limbă. În interiorul sistemului lingvistic se desfășoară permanent procesul în cadrul căruia apar elemente noi și sunt eliminate unele vechi, care nu corespund necesităților epocii respective; are loc procesul de înlocuire a unor elemente cu altele, procesul de regrupare a elementelor existente și de schimbare a valorilor semantice în concordanță cu cele mai generale și fundamentale principii de organizare a sistemului. Cu toate acestea, rămân suficiente cuvinte care străbat secolele și fac ca generațiile dispărute să fie înțelese și în prezent și în viitor. Aceasta demonstrează încă o dată că vocabularul oricărei limbi este în același timp și stabil, și mobil. Grație acestei descoperiri a gândirii omenești poate fi observată diferența dintre inovații și arhaisme, dintre fenomenele productive și neproductive, între elementele asimilate integral de sistem și cele rămase în afara lui, ori asimilate doar parțial. Se poate afirma că orice structuri sistemice generează fenomene care prin natura, proprietățile și funcțiile lor intră în contradicție cu acel sistem, în adâncurile căruia a luat ființă. Tocmai această unitate dialectică dintre sistem și asistem se manifestă ca o condiție obligatorie a existenței și evoluției limbii. Orice sistem lingvistic examinat în statică ori dinamică se evidențiază prin proprietăți polare, diametral opuse – pe de o parte, etanșeitatea sistemului, adică o selectivitate riguroasă a elementelor intrate recent și o presiune din partea celor originare, pe de altă parte, lipsa selectivității, prezența spontanității și eventualității; pe de o parte, tendința spre sistematizare, spre restabilirea tuturor perturbărilor, pe de altă parte, tendința spre transformarea, schimbarea, restructurarea și reorganizarea tuturor verigilor sistemului (exemplu: asimilarea, disimilarea, etimologia populară, etc.).

Limba reprezintă, după cum a menționat W. V. Humboldt, simultan și „ergon” și „energia”. Zonele în care interdependența sincronică a fenomenelor este mai perceptibilă, iar legăturile între diferite elemente mai strânse, încep a fi percepute ca micro sisteme specifice ori subsisteme ale sistemului lingvistic. Subsistemele lingvistice nu numai coexistă, dar și interacționează reciproc; se conturează prin capacitatea de a se stratifica în mod permanent, relevând posibilități combinatorice noi, drept rezultat, formând calitativ și cantitativ sisteme noi în cadrul altor sisteme, evidențiindu-se printr-o libertate mai mare ori mai mică inherentă legilor, proceselor și elementelor sale [Маковский, p. 9]. Sprijinindu-l

pe N. S. Trubețkoi, A. Martinet și alții, E. Coșeriu subliniază faptul că în limbă nu sunt domenii autonome și necomunicante între ele și, că în primul rând, există o solidaritate internă între sistemele fonologic, gramatical și lexical [Косериу, p. 234].

Fiecare subsistem, microsistem al sistemului lingvistic este autonom și, în același timp, dependent de celelalte. Anume prin faptul că un subsistem îl sprijină și îl completează pe altul, se și constituie sistemul lingvistic. Procesele, care se produc în cadrul unui nivel, adesea parcă ar minimaliza ori chiar ar neutraliza procesele, ce se produc la alt nivel. În felul acesta o anumită semnificație a cuvântului poate neutraliza particularitățile lui fonetice și morfologice, iar acestea, la rândul lor, pot neutraliza sensul. Mai mult decât atât, nici un proces în limbă nu derulează până la sfârșit și nu antrenează simultan toate elementele limbii. În limba engleză, de exemplu, unele cuvinte atașează prefixul negativ *un-*, altele – nu. Cu certitudine se poate sublinia că sistemul lingvistic niciodată nu este *corect* pedepșit, el doar tinde spre echilibru pe care, în principiu, niciodată nu-l atinge. Sistemul lingvistic se caracterizează printr-un echilibru instabil ori relativ instabil [Маргине, p. 558; Косериу, p. 222-223].

Corelația și interdependența dintre toate elementele limbii caracterizează sistemul lingvistic la orice etapă a dezvoltării sale [Макаев, p. 145]. Ar fi aprioric să se afirme că fiecare fenomen lingvistic este legat numai de acele fapte care constituie sistemul în momentul istoric dat să se reprezinte ca fiind liber de orice legături cu sistemul precedent [Горпунг, p. 11]. Delimitarea aspectelor diacronic și sincronic în cercetările lingvistice, ce își trage firul de la Ferdinand de Saussure, a facilitat o studiere mai profundă a diferitelor niveluri ale sistemului lingvistic. Anume abordarea sincronică a fenomenelor lingvistice a permis evidențierea caracterului sistemic al limbii la anumite etape ale dezvoltării sale. Încă reprezentanții lingvisticii comparativ-istorice nu se puteau lipsi în mod obiectiv de abordarea sincronică care trecea în analiza diacronică. Și, într-adevăr, limba, ca și orice fenomen al naturii și societății, reprezintă în fiecare etapă a dezvoltării sale și rezultatul acestui proces, dar, și în același timp continuă să se dezvolte: fiecare perioadă considerată și rezultat al ei, produs al dezvoltării precedente, este în același timp și un moment inițial, un punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară. Anume în aceasta și constă legătura dialectică, neîntreruptă a diacroniei și sincroniei în limbă. În același timp trebuie menționat faptul că la trecerea de la o perioadă la alta schimbările lingvistice se realizează nu în salturi, ci treptat.

Cele două aspecte ale studiului lexicologic se completează reciproc în sensul că descrierea sistemului lexical actual se bazează pe datele furnizate de studiile diacronice, în timp ce studiul diacronic se folosește de cel prezent al sistemului actual [Evseev, p. 32 - 41].

Studierea sistemului lexical se impune prin faptul că anume cuvântul reprezintă cel mai înalt grad de specificitate a limbii. În decursul vieții orice vorbitor achiziționează cuvinte ale limbii materne, pe care le asociază experienței extralingvistice. Se crează un reflex condiționat: cuvântul evocă experiență, iar aceasta, la rândul ei – cuvântul.

Referințe bibliografice

1. Evseev, I., Șerban, V. *Teoria și topica propoziției în româna contemporană*. - București, 1974.
2. Galichet, G. *Physiologie de la langue française*. ed. 4. - Paris, 1964.
3. Hochett, Ch. F. *A note on structure*. – IJAL, 1948, v. 14.
4. Hochett, Ch. F. *A course in modern linguistics*. - N. Y., 1958.
5. Martinet, A. *A functional view of language*. – Oxford, 1962.
6. Melenciuc D. *Confrontational Linguistics*. - Chișinău, 2000.

7. Probleme actuale de lingvistică, didactică și știință literară. - Chișinău, 1999.
8. Saussure Ferdinand de. *Cours de linguistique generale*. ed. 3. - Paris, 1992.
9. Vachek, J. *On the integration of the peripheral elements into the system of language*. - TLP, II, 1996.
10. Бодуэн де Куртенэ, И.А. *Избранные труды по общему языкознанию*. т. I, – Москва, 1963.
11. Будагов, Р. А. *Система языка в связи с разграничением его истории и современного состояния*. – В.Я., 1958, пг. 4.
12. Валът, Л. О. *Соотношение структуры и элементов*. // Вопросы философии. 1963, пг. 5.
13. Виноградов, В. В., Бодуэн де Куртенэ, И. А. *Предисловие* к кн.: И. А. Бодуэн де Куртенэ. *Избранные труды по общему языкознанию*. т. I, – Москва, 1963.
14. Виноградов, В. А. *Всегда ли система системна?* // Система и уровни языка. – Москва, 1969.
15. Горпунг, Б. В. *Единство синхронии и диахронии как следствие специфики языковой структуры*. „О соотношении синхронного анализа и исторического анализа языков,„ - Москва, 1960.
16. Гумбольдт, В. *О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода*. // В кн: В. А. Звегинцев. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. – Москва, 1960.
17. Гухман, М. М. *Понятие системы языка в синхронии и диахронии*. - В. Я, 1962, пг. 4.
18. Данеш, Фр., Вахек, И. *Пражские исследования в области структурной грамматики на современном этапе*. // Пражский лингвистический кружок. – Москва, 1967.
19. Жирмунский, В. М. О синхронии и диахронии в языкознании. – В.Я., 1958, пг. 5.
20. Зелькина, О. С. *О понятие структуры*. // Некоторые философские вопросы современного естествознания. - Саратов, 1959.
21. Косериу, Э. *Синхрония, диахрония и история*. // Новое в лингвистике. вып. III., – Москва, 1963.
22. Кубрякова, Е. С. *К вопросу о пространственном моделировании лингвистических систем*. – В.Я, 1967, пг. 3.
23. Макаев, Э. А. *Синхрония и диахрония и вопросы реконструкции*. „О соотношении синхронного анализа исторического изучения языков”. – Москва, 1960.
24. Мартине, А. *Основы общей лингвистики*. вып. III. – Москва, 1963.
25. Мелников, Г. П. *Системная лингвистика и ее отношение к структурной*. // Проблемы языкознания. – Москва, 1967. Маковский, М. М. Системность и асистемность в языке. – Москва, 1980.
26. Плоткин, В. *Строй английского языка*. – Москва: Высшая школа, 1989.
27. Реформатский А. А. *Введение в языковедение*. – Москва, 1967.
28. Садовский, В. Н. *Системы и структуры как специфические предметы современного научного знания*. // Проблемы исследования систем и структур. – Москва, 1965.
29. Череппанов, М. В. *Язык как система в понимании Н. В. Крушевского*. ” Уч. заглазовского гос. пед. ин-та им. Короленко, вып. 7, - Ижевск, 1958.
30. Щедровицкий, Г. П. *Проблемы методологии системного исследования*. - Москва, 1964.
31. Щерба, Л. В. *Бодуэн де Куртенэ*. - ИОРЯС, 1930, т. III, кн. 1.
32. Щур, Г.С. *О некоторых общих категориях лингвистики*. // Вопросы общего языкознания. – Москва, 1964.
33. Щур, Г.С. *О терминах „Поле „ и „система” в лингвистике*. // *General linguistics*. – Москва, 1967, v. 7, пг. 2.

DIACRONIA STRUCTURALĂ A SISTEMULUI TERMINOLOGIC: DOMENIUL REFERENȚIAL AL TELECOMUNICAȚIILOR (1790-1881)

Ana GUȚU,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău
agutu@ulim.md

Majoritatea cercetărilor lingvistice contemporane sunt efectuate în plan sincron și statistic. Problema constă în aceea că, în mod tradițional, abordarea cea mai adecvată în lucrările terminologice este considerată cea sincronă [Felber, p. 98]. O astfel de abordare se limitează la studierea doar a semnificațiilor, sensurilor și valențelor moderne ale semnului terminologic în sistemul domeniului său referențial. Cercetătorul este interesat în special de particularitățile aspectelor derivatologice, semantice și morfologice ale terminologiei la nivelul actual de dezvoltare a limbii. În același timp este necesar de a examina problema structurării sistemelor terminologice și de a analiza fixarea termenului în cadrul unui număr strict delimitat de sfere terminologice. Această direcție este reprezentată în majoritatea cercetărilor în *terminologiile de ramură*.

Autorilor, care îmbrățișează această abordare, le scapă elementele dinamicii prezente în cutare sau cutare sferă terminologică. Deseori se neglijează faptul că elaborarea oricărui sistem terminologic reprezintă un proces diacronic. Ca și alte forme de manifestare a limbii, fiecare terminologie se află în mișcare permanentă: unii termeni dispar, alții apar. În același timp, deseori nu se ia în considerare faptul că studierea lexicului fiecărui domeniu referențial concret (DR) din perspectiva dezvoltării sale istorice (diacronia) elucidează mecanismele sinergetice de formare a structurilor noționale și furnizează informații referitor la schimbările cantitative și calitative în corpusul terminologic [Guilbert, 1968, p. 33; 1975, p. 83, Dubois, p. 135].

Iată de ce trebuie să luăm aminte că orice sistem terminologic depinde de evoluția unui domeniu al cunoașterii, ce este reflectat de sistemul dat. Schimbările socio-politice, descoperirile și invențiile în știință și tehnică, dezvoltarea culturii, normele morale, activitățile cotidiene ale oamenilor – totul este reflectat în cuvinte și este exprimat de ele. Adică, istoria oricărei terminologii este un proces de durată al stocării și repartiției noțiunilor în nișe conceptuale indisolubil legate de schimbările cantitative și calitative în corpusul terminologic. Termenii înșiși poartă mult timp amprenta originii lor. Viața noțiunilor poate fi observată după modul de funcționare a denumirilor lor – cuvintelor terminologice și a expresiilor terminologice. Cu alte cuvinte, dacă descrierea sincronă-statistică a sferelor terminologice este capabilă să examineze obiectele lingvistice și raporturile lor, dar nu poate să stabilească și să explice cauzele apariției acestora, diacronia sistemică presupune depistarea mecanismului și particularităților procesului de generare a termenilor (terminografierea), dar și a mecanismelor sinergetice, ce determină degenerarea, nașterea și soarta de mai departe a sistemelor terminologice [Piotrowski, p. 29].

Diada sincronie/diacronie. Este cunoscut faptul că la baza abordării sincronice-sistemice în studierea terminologiei stau numeroasele tentative ale lingviștilor de a depăși dihotomia saussuriană „sincronie-diacronie” [Saussure, p. 329]. Autorul său insistă asupra

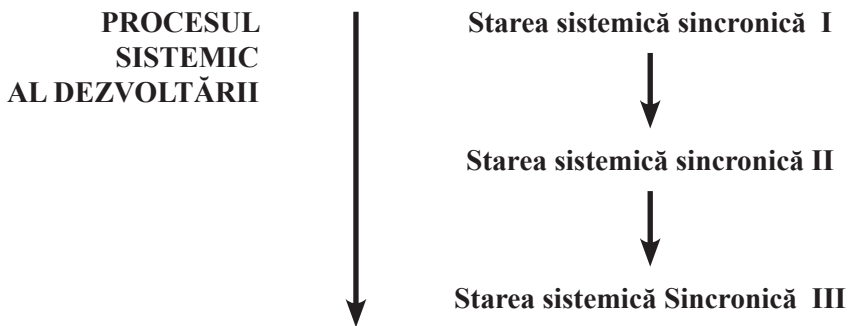
contrastului insurmontabil între două modalități de examinare a fenomenelor lingvistice: studierea limbii într-un moment fix și studierea fenomenelor lingvistice în dezvoltarea lor în timp. Sincronia a fost declarată de către fondatorul lingvisticii structurale drept proiecție unică în care poate fi descris aspectul sistemic al limbii. Desigur, analiza sincronică a stării actuale a sistemului limbii este mai accesibilă și mai realizabilă grație posibilităților de observare directă a fenomenelor lingvistice și a materialului factologic. Această analiză se pretează mai ușor verificării și controlului. Însă în cercetările lingvistice sincronice sistemul limbii apare sub formă de obiect static inamovibil, conglomerat de unități lexicale de-a gata, ce au apărut nu se știe de unde, construcții gramaticale, foneme pasibile unor reguli severe de combinatorică.

Diacronia sistemică, dacă e să depășim principiile teoretice ale metodei structurale saussuriene [Martinet], determină următoarele abordări de depășire a antinomiei diadice diacronie-sincronie din perspectiva transformării ei în triadă dinamică:

- În primul rând, vom presupune că sistematicitatea este prezentă atât în sincronie, cât și în diacronie,

- În al doilea rând, vom afirma împreună cu alți savanți că analiza sistemică-diacronică trebuie să conștă în determinarea coraportului dintre câteva structuri consecutive din punct de vedere cronologic și stabilirea raporturilor dintre ele cu scopul elucidării și identificării componentelor sistemului precedent, ce au suferit schimbări [Haudricourt, Juilland, 1949].

- Compararea sincroniilor consecutive determină sistematicitatea cercetărilor diacronice, contrastivitate, ce se bazează pe postulatul lui Guillaume, care spune că limba nu e doar un sistem, dar un sistem al sistemelor, o diacronie a sincroniilor [Guillaume, 1969]. Altfel spus, abordarea diacronică modernă cu utilizarea perspectivei cronologice, reprezentată prin diverse stări, dă posibilitatea de a descrie schimbările ce se petrec în limbă sub forma de sistem:



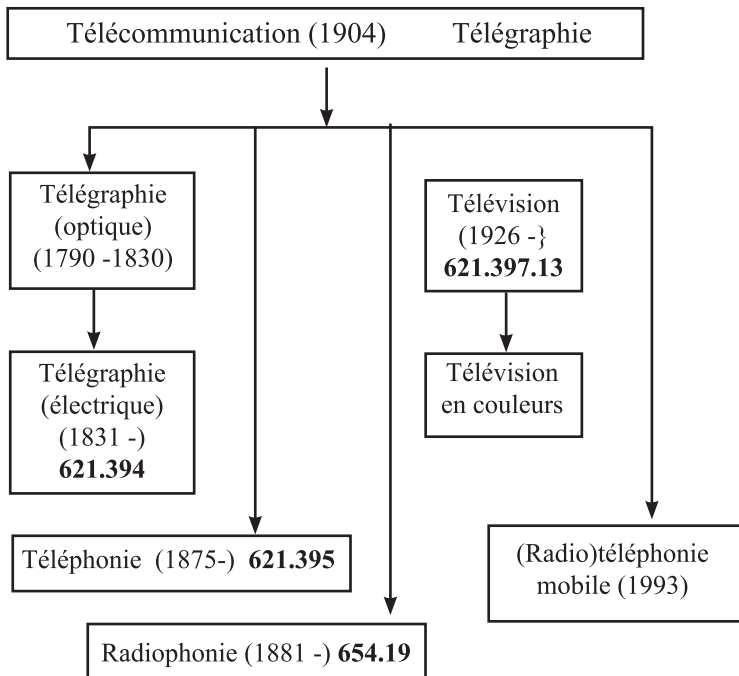
Desenul 1. Diacronia sistemică a limbii și a varietăților ei.

Abordarea sistemică-diacronică în studierea terminologiei. După cum au stabilit prin cercetările lor lingviști, în toate nivelurile limbii are loc o dezvoltare continuă *ad infinitum*. De cele mai dese ori această dezvoltare are loc destul de non-uniform, atât în cadrul gramaticii, cât și în cadrul lexicului și foneticii. Iată de ce articularea procesului diacronic în etape discrete omogene poartă aproape întotdeauna un caracter artificial,

convențional. Non-uniformitatea îl împiedică, pe lângă altele, pe cercetător să palpeze resorturile sinergetice interne ale limbii, ce determină trecerea de la o manifestare a limbii la alta sau sferile terminologice atestate în stări sistemice noi.

Iată de ce cercetătorii care se interesează de problemele diacroniei sistemice fac apel la studierea istoriei terminologiilor relativ noi, ale căror vocabular special este, pe de o parte, bine structurat și descris la toate etapele dezvoltării lor, iar, pe de altă parte, dezvoltarea acestor terminologii este dictată de dezvoltarea aparatului conceptual, proces ce se pretează ușor observărilor. Anume în cadrul acestor terminologii este posibil de reperat mai mult sau mai puțin obiectiv *trunchiuri sistemice*, ce se substituie reciproc (desenul 2). Printre lucrările în care a fost trasată realizarea acestei abordări sistemice-diacronice, figurează și cercetarea terminologiei cinematografeiei [Guiraud], dar și a terminologiilor franceze și engleze ale aviației [Guilbert, 1968].

Terminologia domeniului referențial al Telecomunicațiilor, studiată de noi, reprezintă un spațiu comod ce se pretează unui studiu sistemic-diacronic. Este vorba că invențiile noilor mijloace tehnice de telecomunicații de fiecare dată antrenează reînnoirea aparatului noțional al prezentului domeniu referențial, iar odată cu această înnoire – *restructurarea prin salt* a sistemului terminologic. Drept rezultat în DR al telecomunicațiilor se denotă frontiere cronologice perceptibile ale sferelor terminologice în segment sincron. Ba mai mult decât atât, specialistul în istoria limbii are posibilitatea de a urmări vectorul schimbărilor structurale antecedente segmentului sincron și ulterioare lui.



Desenul 2. Nivelul superior al sferei terminologice „Telecomunicațiile.” În acest desen și în cele ce vor urma în paranteze sunt indicate perioadele apariției noțiunii și a termenului care o exprimă. Cu caractere îngroșate sunt indicate codurile UDC (Universal Decimal Classification).

Diacronia sistemică a terminologiei telecomunicațiilor. Dacă vom consulta sursele

ce conțin informații referitoare la apariția și dezvoltarea terminologiei mijloacelor de telecomunicare în Europa de Vest (Carré P, *Encyclopaedia of the history of technology*, 1990), putem postula existența următoarelor etape în formarea sferei terminologice a telecomunicațiilor:

I. Preistoria telecomunicațiilor, ce cuprinde întreaga istorie culturală a omenirii până la apariția și utilizarea telegrafiei optice (anii 1790-1830).

II. Perioada timpurie (precoce), caracterizată prin dezvoltarea comunicațiilor telegrafice (anii 1831-1874), iar mai apoi și a celor telefonice (1875-1881).

III. Perioada mijlocie, caracterizată prin apariția mai întâi a comunicațiilor radio (anii 1881-1949), iar mai apoi a experiențelor de transmitere a imaginilor televizate.

IV. Perioada nouă, ale cărei caracteristici sunt elaborarea parametrilor pentru televiziunea color și comunicațiile prin satelit (1949-1969), și dezvoltarea telematicii și a comunicațiilor peiger (1969-1988).

V. Etapa contemporană, caracterizată prin dezvoltarea telefoniei mobile și a internetului. (1989-2006).

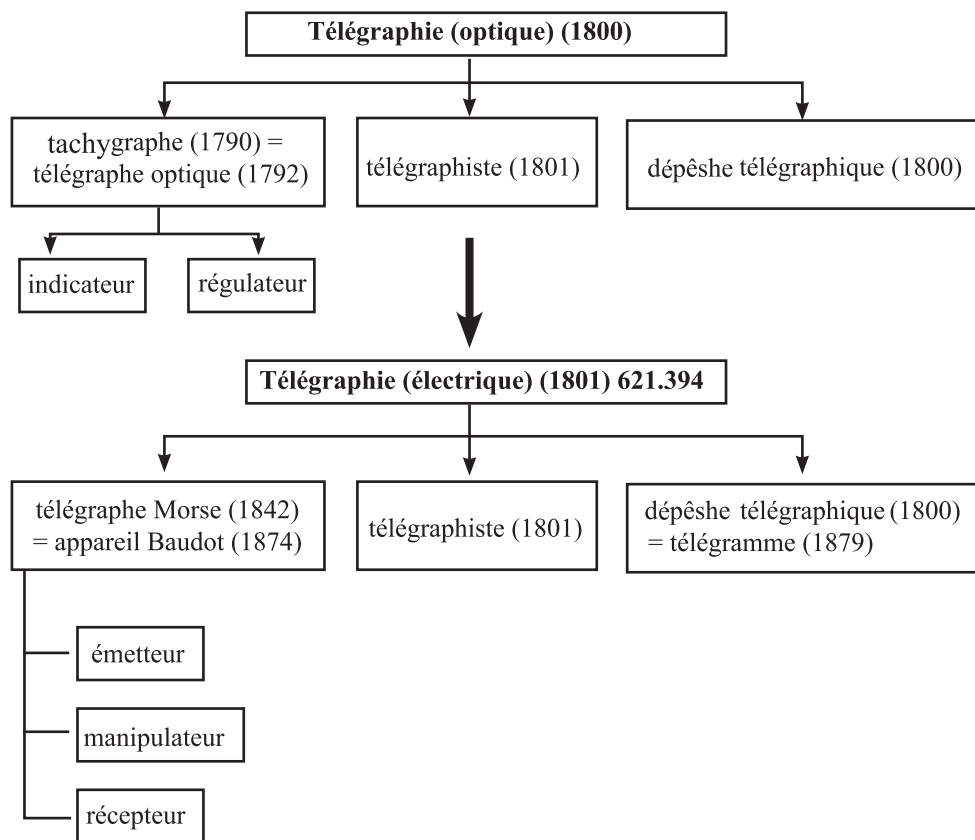
În prezentul articol ne vom opri la primele două etape de dezvoltare a terminologiei telecomunicațiilor.

Preistoricul telecomunicațiilor și apariția telegrafiei optice. Visul omului de a transmite mesaje la distanțe mari își are rădăcinile în adâncul secolelor. Mijlocul de telecomunicație sub formă de ruguri-semnale, semnale de fum sau a bățăilor tobei revine epocii neoliticului. Însă aceste mijloace primitive erau comode doar pentru comunicarea la distanțe mici. Cu ajutorul acestor semnale puteau fi transmise doar semnale convenite din timp. De aceea a fost nevoie de a crea mijloace mai flexibile pentru comunicarea la distanțe mari.

Unul din aceste mijloace utilizate în epoca Evului Mediu în Olanda a fost transmiterea mesajelor prin oprirea aripilor morilor de vânt într-o poziție anumită. Acest mijloc a fost dezvoltat ulterior în telegraful optic, în așa numitul *tahograf* – fr. *tachygraphe* (din greacă γράφο – scriu, τάχος – repede), asupra creării căruia în Franța a lucrat Claude Chappe. În anul 1794 telegraful optic a fost construit între Paris și Lille, unde pe o distanță de 220 km au fost amplasate 23 de stații. În anul 1792 funcționarul public M. de Meliteau pentru prima dată a denumit linia semaforică a lui Chappe *telegraf* – fr. *télégraphe optique de Chappe*.

Arborescența reprezentată în desenul No 3 reflectă primii pași în formarea aparatului terminologic al domeniului referențial al Telecomunicațiilor. În limba franceză în perioada 1790-1830. Radicalul arborescenței este constituit/ocupat de termenul generic *télégraphie*, care formează sferile terminologice Telegrafia optică și electrică. Să analizăm mecanismul extensional/intensional al formării noțiunilor și a cuvintelor ce le reprezintă.

Unul din mijloacele de formare a semnului terminologic este motivarea alegerii semnificativului în raport cu semnificatul. Începând cu această perioadă formantul *télé-* (de la prefixul grec τηλε – departe) joacă rolul de trăsătură motivantă a termenilor telecomunicațiilor. Alt formant grec γράφο conține, de asemenea, un potențial motivant, să comparăm: *télégraphie*, *tachygraphe*, *télégraphe*, *télégraphiste*, *dépêche télégraphique*. Aceste noțiuni generează raporturi ierarhice diverse. Dacă vom analiza coraportul intensionalilor lor, vom constata că trăsăturile diferite, ce fac parte din aceste noțiuni, crează o structură hipero-hiponimică: *télégraphie* → *tachygraphe/télégraphe* → *télégraphiste* → *dépêche télégraphique etc.* [desenul 3].



Desenul 3. Transformarea sistemului terminologic „Telegrafia optică” în sistemul terminologic „Telegrafia electrică”.

Pentru noțiunea *télégraphie* conceptul inițial, de bază, este semul transmiterea informației cu ajutorul mijloacelor optice. Noțiunea *télégraphe optique*, pe lângă semul susmenționat, include și semul instalație tehnică. Noțiunea *télégraphiste* la semele precedente mai adaugă și semul persoana ce deservește, iar noțiunea *dépêche télégraphique* – semul purtător de informație. În cazul dat volumul semantic al noțiunii generice de bază include volumele semantice ale noțiunilor derivate, acestea implicându-se astfel în extensionalul termenului *télégraphie*, formând între ele raporturi sistemice. Același principiu reglementează raportul parte-întreg, unde volumul noțiunii subgrupe Instalatie tehnică (*télégraphe*) cuprinde volumele semantice ale subgrupeii Detalii și noduri de instalație (*régulateur*, *indicateur*).

Modelul arborescenței thesaurus poate include și raporturi non-ierarhice. Termenii *tachygraphe*, *télégraphe optique* sunt legați între ei prin raporturi de dublete sinonimice, unde diferența este exprimată prin caracteristicile intensionale și prin prezența factorului exterior cronologic. În afară de aceasta, în thesaurusul dat notăm existența raporturilor intercategoriale între noțiuni. Astfel, sufixul – *ateur*, alipindu-se la tema verbului, servește pentru denumirea detaliilor și nodurilor ale instalațiilor tehnice: *régulateur*, *indicateur* (concomitent acest sufix este și o formă de exprimare a categoriei genului masculin).

Deci, structurile câmpului terminologic și ale sistemului terminologic Telegrafia optică în această perioadă timpurie de dezvoltare a telecomunicațiilor este foarte elementară. Raporturile nu sunt numeroase, intensionalul unor termeni aparte este sărac.

Apariția comunicațiilor telegrafice electrice (1831-1874). Descoperirea de către Michael Faraday în anul 1831 a inducției electromagnetice a schimbat radical tabloul informațional al lumii: impulsul electric a început să fie folosit în calitate de „poștaș”, care transmite informația cu viteza luminii. În 1837 cercetătorii englezi Cooke și Wheatstone crează primul aparat telegrafic electromagnetic (fr. *télégraphe électrique à aiguille aimantée*), a cărui acțiune se rezuma la următoarele: semnalele electrice se transmiteau prin fire unui receptor, ele porneau în mișcare acele care indicau diverse litere, astfel erau transmise diverse mesaje. În anul 1838 pictorul american S. Morse elaborează codul telegrafic, așa zisul alfabet Morse (fr. *télégraphe Morse*), în care fiecare literă sau cifră este reprezentată prin combinații de puncte și cratime. În 1874 în Franța E. Baudot construiește un aparat de dactilografare telegrafică a literelor (fr. *appareil Baudot*), unde în locul codului Morse a fost utilizat codul din cinci simboluri. În acest cod fiecare literă (sau cifră) este reprezentată de o combinație din 5 puncte (impulsuri electrice) și pauze (lipsa impulsurilor electrice). Claviatura aparatului de recepție imprima pe banda de hârtie literele sau cifrele telegramei [Griset, p.47].

La formarea terminologiei franceze a telecomunicațiilor unii termeni de bază ai telegrafiei optice au fost utilizați pentru denumirea noțiunilor de bază ale telegrafiei electrice. Aceasta se explică prin factorul pragmatic, în primul rând. Omul este capabil să gândească despre diferite obiecte și fenomene ale realității în sisteme de noțiuni și termeni. El interpretează percepțiile sale în baza termenilor asimilați anterior, ce servesc drept mijloc de organizare a experienței și drept instrument al cunoașterii. Anume prin aceasta se explică re-interpretarea termenilor *Telegrafiei optice* în cadrul noii sfere terminologice Telegrafia electrică.

Astfel, termenii telegrafiei optice datorită schimbării domeniului noțional au început să se refere la noțiunile telegrafiei electrice: cuvântul *telegrafa* a început să se refere la automat electric de scriere, iar *telegrafist* – operator al telegrafului electric.

Omorfismul ambelor sisteme terminologice se denotă și în expresia raporturilor sistemice (desenul 3). Se păstrează raporturile gen-specie și cele aspectuale, cât și raporturile parte-întreg, unde caracteristicile intensionale ale termenilor formează structuri hipero-hiponimice. Să comparăm: volumul semantic al noțiunilor subgrupeii Instalații tehnice *télégraphe Morse* cuprinde volumele semantice ale subgrupeii Detalii și noduri de instalații *emetteur, manipulateur, recepneur*. Acest paralelism figurează și în raporturile intracategoriale. Sufixul *-ateur* la fel este utilizat aici la formarea denumirilor mecanismelor (*emetteur, manipulateur, récepteur*).

Dacă ar fi să vorbim despre sinonimie la această etapă de dezvoltare a telecomunicațiilor, vom descoperi, de asemenea, raporturi de dublete, de exemplu: *dépêche télégraphique* (anul 1800) și *télégramme* (anul 1859).

Apare un nou raport obiect-caracteristică. Putem judeca despre acest fenomen urmărind formarea termenilor *télégraphe Morse* și *appareil Baudot*, ale căror seme intensionale coincid parțial: *mijloc de transmisie a mesajului telegrafic prin alfabetul Morse* și *mijloc de transmisie a mesajului telegrafic prin codul de cinci simboluri Baudot*.

Deci, comparația dintre cele două segmente 1790-1830 și 1831 ne determină să tragem

concluzia că terminologia telecomunicațiilor reacționează rapid la schimbările legate de restructurarea tehnică-noțională în domeniul dat al activității umane. Odată cu inventarea telegrafului electric a decăzut necesitatea utilizării telegrafului optic. Ca rezultat, aproximativ în anii 1840 „se ofilește”, ca mai apoi să „moară” arborescența respectivă a thesaurusului în forma sa activă. Dispariția acestei arborescențe a condus și la distrugerea raporturilor ei sistemice stabilite cu alte arborescențe. În același timp, intensionalii „săraci” ai termenilor, împrumutați din telegrafia optică, își largesc considerabil conceptele lor în sfera legată de telegrafia electrică. Așa, de exemplu, în mijlocul secolului XIX noțiunea *télégraphie* include câteva concepte: *mijloc de transmisie a mesajelor prin intermediul unui aparat electric*, dar include suplimentar conceptele și punct de comunicație telegrafică și mijloc de comunicație rapidă. Mai târziu, în anul 1906, scriitorul și inginerul francez E. Estonier a propus termenul *télécommunication*, care a fixat semul generic de transmisie a mesajelor la distanțe mari.

Totuși, adevăratul boom în telefonizare s-a produs în anii 1875-76, când la 14 februarie 1876 profesorul de fiziologie a aparatului vorbitor Alexander Graham Bell a depus o cerere de brevetare la Oficiul de Brevete al Statelor Unite a dispozitivului construit de el, care transmitea sunetele vocii umane la distanță cu ajutorul electricității. Aparatul inițial a fost numit în limba franceză *télégraphe harmonique* – telegraf armonios, mai târziu în 1879 acest termen a fost înlocuit cu germanismul *téléphone* < *eng. telephone, germ. Telephon*.

În 1877 D. E. Hughes descoperă microfonul, iar descoperirea lui stă la baza tuturor cercetărilor efectuate ulterior de Thomas Edison care a inventat microfonul cu pastilă de cărbune (fr. *microphone à charbon*), în acest microfon membrana de fier în transmițătorul lui Bell a fost înlocuită cu o cutiuță cu praf de cărbune. Perfecționarea a lichidat zgomotul permanent din receptor și a permis ascultarea mai calitativă a vorbitorului de la celălalt capăt de fir.

În 1881 K. Ader crează în Franța teatrofonul (fr. *théâtrophone d'Ader*), cu ajutorul căruia câteva teatre au fost reunite printr-o rețea de cabluri și în locuri publice oamenii puteau asculta spectacole teatrale.

Telefonia (1875-1881). Apariția și dezvoltarea unui nou mijloc de comunicație – cel al comunicației telefonice – are la sursă investigațiile telegrafistului francez Charles Bourseul, care în 1854 elaborează pentru prima dată principiul telefonului electromagnetic, în cazul invenției sale microfonul transformă vibrațiile vocale în vibrații electrice. Descoperirea acestei invenții, din păcate, s-a pierdut în arhivele Academiei Franceze. În 1860 profesorul german de fizică și muzică F. Reiss inventează telefonul „muzical” (germ. *Telephon von Reiss*), construit pe aceleași principii ca și telefonul lui Bourseul. Membrii societății fizicienilor din orașul Frankfort au apreciat acest aparat drept „jucărie frumoasă pentru copii” Cu toate acestea, termenul greco-german *telephon* a fost mai târziu folosit în toate limbile lumii.

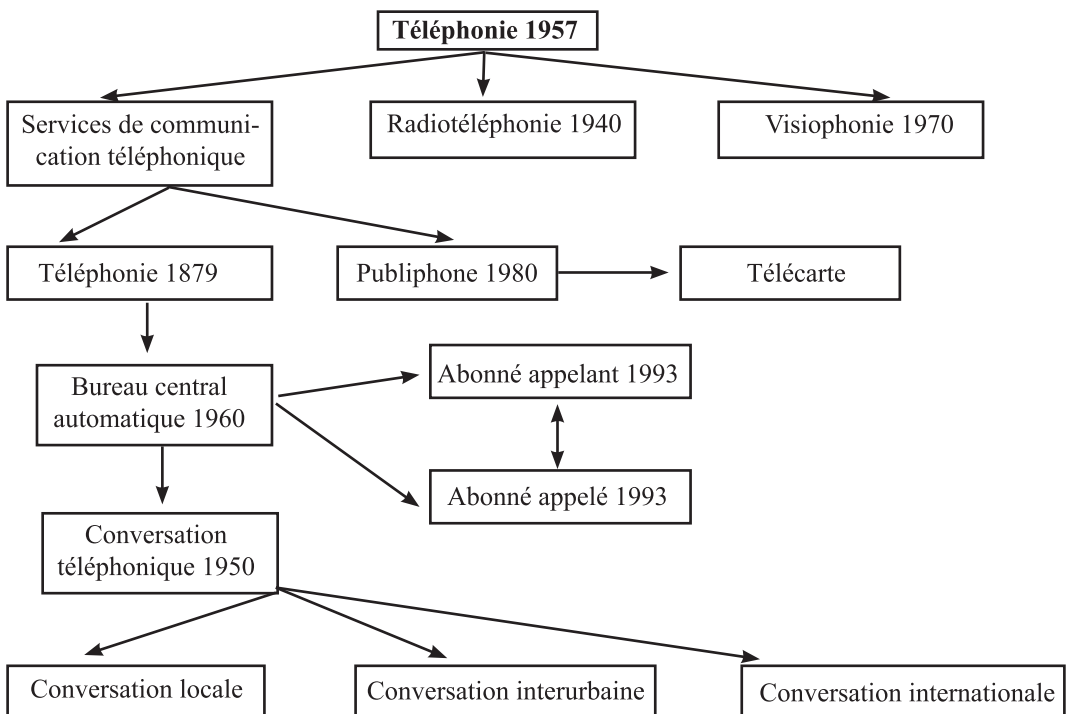
În legătură cu noile invenții în sistemul DR al Telecomunicațiilor se constituie un nou grup tematic *Telefonia*, care formează o nouă arborescență thesaurus în terminologia telecomunicațiilor. În această arborescență se validează principiile construirii ierarhiilor lexico-semantice adoptate anterior (desenul 4).

Morfemele active, din punct de vedere derivațional, ale termenilor păstrează un grad

înalt de motivare. Astfel, formantul *phone*, din greaca φωνη – voce, sunet, conține un potențial motivațional tematic în grupul Telefonie – *téléphonie, téléphone, théâtrophone*.

Structura ierarhică, după cum am menționat mai sus, se bazează pe sistematicitatea semnelor intensionale. Volumul de conținut al fiecărei noțiuni antrenează apariția următorului termen (în descendență), legat de cel precedent prin raporturi hipero-hiponimice gen-specie, de exemplu: *téléphonie, téléphone de Bell, téléphoniste*. Raportul parte-întreg este construit pe includerea într-un designat mai eurisemic al unui semn terminologic a mai multor designate ale altor semne terminologice, de exemplu: *téléphone de Bell* și *ecouteur, microphone*. Între noțiunile *téléphone de Bell, théâtrophone d'Ader* se instituie raportul obiect-caracteristică. După cum am menționat, în acest caz extensionalii noțiunilor sunt diferiți, iar intensionalii coincid parțial. În sistemul terminologic examinat atestăm și existența raporturilor non-ierarhice, de exemplu, sinonimia termenilor *harmonique de Bell* (anul 1876) și *téléphone de Bell* (anul 1879).

În interiorul termenilor generici sunt valabile raporturile intermorfemice categoriale. Astfel, sufixul *-ie* este utilizat pentru desemnarea denumirilor noului domeniu al telecomunicațiilor, de exemplu: *radiotéléphon-ie, téléphon-ie, visiophon-ie* ș.a. (desenul No 4).



Desenul 4. Sistemul terminologic Telefonie.

Este neapărat necesar să menționăm că din cauza lipsei la etapa actuală a noțiunii generice pentru toate noțiunile DR *Telecomunicații*, termenii productivi al ramificațiilor din arborescență *télégraphie* și *téléphonie* se află în raport obiect-caracteristică grație coincidenței parțiale a semnelor lor intensionale, să comparăm: mijloc de transmisie a mesajelor la distanță și *mijloc de transmisie* a vocii umane la distanță. Acești doi termeni revendică o „dualitate” generică, cu statut de dublete, pentru viitoarea branșă în devenire a Telecomunicațiilor.

Dezvoltarea telefoniei conduce la lărgirea permanentă și restructurarea internă a terminologiei. Se formează ramificații noi de grupe și subgrupe tematice în arborescența thesaurus. Pe parcursul apariției noilor domenii ale cunoașterii umane se atestă mereu fenomenul proliferării lingvice, fapt ce conduce la asimetria dintre conținut și formă - sinonimie. În thesaurus descoperim sinonime ale aceleași noțiuni înregistrate în ani diferiți, constituite cu ajutorul designațiilor diferiți, de exemplu: *télégraphe harmonique de Bell* (anul 1876), *téléphone de Bell* (anul 1879), sau descoperim concurența terminologică ce decurge din principiul economiei limbii, de exemplu: *dépêche télégraphique* (anul 1800), *télégramme* (anul 1859).

Surse bibliografice

1. Carré P. *Brève histoire des télécommunications : du réseau simple aux réseaux pluriels*.// <http://www.francetelecom.com/sirius/rd/fr/memento/memento1/m1chap1.pdf>.
2. Felber H. *Theory of Terminology, Terminology Work and Terminology Documentation*// Fachsprache I, 1979.
3. Dubois J., Dubois C. *Introduction à la lexicologie*. P.1971.
4. Griset P. *Les révolutions de la communication XIXe-XXe siècle* - Hachette, 1991.
5. Guilbert L. *La créativité lexicale*. Paris: Librairie Larousse, 1975.
6. Guilbert L. *La formation du vocabulaire de l'aviation*. P.: Librairie Larousse, 1968.
7. Guillaume G. *Langage et science du langage*. Paris-Québec. Nizet-Presses de l'Université Laval, 2-e édition, 1969.
8. Guiraud P. *Langage, Connaissance et Information*// Journal de psychologie normal et pathologique. Vol. 51/3, 1958.
9. Haudricourt A.G., Juillard A.G. *Essai pour une histoire structurale du phonétisme français*. P.: Klincksieck, 1949.
10. Martinet A. *Eléments de linguistique générale*. - P.: Librairie Armand Colin, 1960; 3-e ed., 1991.
11. Mc Neil I. (edited by) *An Encyclopaedia of the history of technology*. Routledge 1990.
12. Piotrowski R. *Linguistic Synergetics*// Automatic Documentation and Mathematical Linguistics. Vol. 30, no. 6, 1997.
13. Saussure F. de. *Ecrits de linguistique générale*. Etablis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler avec la collaboration d'Antoinette Weil. P.: Gallimard, 2002.
14. *The Universal Decimal Classification: guide to its use* / by I.C. Mcilwaine. - The Hague : UDC Consortium, 2000.

Dicționare

1. *Electricité, Electronique et Télécommunications*. Dictionnaire Multilingue: Français-Anglais-Russe-Allemand-Espagnol-Néerlandais-Italien-Suédois-Polonais. Amsterdam - New York - Tokyo - Oxford: ELSEVIER, 1992. 967 p.
2. *Dicționar universal al limbii române*. Iași, Mydo Center, 1997. V.I 728 p., V.II. 634 p.
3. *Dicționar tehnic ilustrat francez-român*. București, Editura tehnică, 1999. 910 p.
4. *Dictionnaire d'internet, de l'informatique et des télécommunications*. Anglais-Français. Gouvernement du Québec, Québec, 2001. 1447 p.

FRUIT OU LEGUME ?

Interrogation de l'image de la femme dans les argots de France et de Roumanie

Gabriel MARDARE
Université de Bacău
mardareg@yahoo.fr

1. Introduction

Le grand problème de l'argot, c'est qu'il est sujet à des fantasmes et jeux de l'imaginaire linguistique. Nous avons tracé les confusions qui règnent dans le domaine en analysant la discrimination sexiste en roumain, français et anglais à travers les appellations du féminin (Mardare, 2005). Il s'agit en effet de trois confusions entre l'argot et trois autres phénomènes langagiers «de frontière», à savoir:

- La série des termes interdits (les appellations populaires de certaines parties du corps et des activités les concernant)
- Le domaine des injures et des insultes
- Le domaine des jurons

A l'autre bout, on considère que l'argot «*c'est la langue de 'la masse parlante, haletante et gesticulante', le parler véritable de Paris et des grandes villes françaises*» [Boudard & Etienne, 10]. Suspecte dans la mesure où elle apparaît dans un texte de „promotion” du parler argotique, l'affirmation s'avère particulièrement intéressante par deux séries d'exclusions:

- La première concerne les «élites» ou des groupes se prétendant tels en vertu de la maîtrise du langage «châtié»¹. Or le XX-e siècle a vu s'affirmer en France nombre d'étrangers capables de cette performance dont Romain Gary, venu de Russie ou notre compatriote Cioran. Les modèles d'expression correcte fournis par les médias étaient parfois, eux aussi, d'origine étrangère².
- La seconde vise la masse rurale, les pratiquants des «parlers». Or depuis belle lurette, l'expression linguistique des provinces est cotée être «féminine» et par là même inférieure (Anne-Marie Hodebine-Gravaud: 89-91 en montre le prolongement dans le sexisme linguistique).

Dans cette perspective l'argot se pose en «expression nationale», urbaine et masculine.

II. L'argot et les «fleurs du mâle» dans la pratique de la lecture et de la conversation

Ayant eu nous-même une expérience malheureuse dans la tentative de sensibiliser les étudiant(e)s à l'étude de l'argot dans une université qui se targue du titre de «première de Roumanie»³, nous sommes bien placé pour parler des obstacles que certaines pratiques de gestion de l'enseignement dressent devant ce langage. Il n'en reste pas moins que cette attitude est contraire à la diversité de langage qui se fait entendre dans la littérature française. S'il avait subi le même type de pressions, cet enseignant-écrivain que fut Pennac avant de se consacrer exclusivement à la plume n'aurait jamais pu exister.

Est-il vrai, l'imagerie linguistique est plutôt dévalorisante pour la femme, comme elle l'est pour tout ce que ce langage touche, ce qui entre dans la logique du genre⁴ car «l'opérateur argotique affiche comme signifié second une intention destructrice à l'égard des valeurs sociales». Les illustrations du *Petit Perret illustré par l'exemple* en

témoignent⁵, encore faut-il s'identifier à certaines formes de sclérose sociale pour en être interloqué (v. les images 1 et 2). D'autre part, toute cette imagerie est orientée par certaines représentations phonostylistiques, dont Ivan Fonàgy a pu rendre compte sans pour autant déclencher des réactions de «défense et illustration de la pudeur»⁶(voir images 3 et 4).

En ce qui concerne les fleurs du langage argotique en rapport avec l'image de la femme, il suffit de mentionner le nénuphar, illustré par un superbe exemple fourni dans le book émissaire de Perret:

«Pedro le Tombeur se gourait que la rouquine qui vendait des violettes avait urgemment besoin d'une tige pour son nénuphar».

Allez bien me chercher une expression plus pudique du désir charnel de la femme, fût-il uniquement dans l'imagination du personnage masculin. Et pour ne pas oublier les violettes, que la jeune⁷ fleuriste vend, voici ce que le même artiste nous offre en exemple:

«Nini avait tout de suite les nougats en bouquet de violettes dès qu'elle sentait le petit Jésus entifler dans sa sacristie».

On peut crier au blasphème, évidemment, mais l'image n'en est pas moins poétique si l'on sait que les «nougats» ne sont rien d'autre qu'une partie des membres inférieurs de la femme, ce dont le Robert Electronique nous rend compte:

1. Confiserie fabriquée avec des amandes (ou des noix, des noisettes) et du sucre caramélisé, du miel... Nougat aux fruits, à la pistache... Chocolats au nougat. Nougat dur. Marchand de nougat dans une fête foraine. Nougat de Montélimar. Nougat espagnol (turrón). (1928). Fig. et fam. C'est du nougat ! : c'est très bon ; fig., c'est facile et agréable. - Au négatif (plus cour.). C'est pas du nougat. - Gâteau, nougatine, tarte.

2. (1926, in Esnault ; jambes en nougat, «fatiguées, molles», 1917). Argot fam. Les nougats : les pieds. - Panard, ripaton. Tu nous casses les nougats. Se geler les nougats.

Sur cette jolie illustration de ce que pudiques appellent „l'extase amoureuse” et que les auteurs de sexologies désignent par un nom qui finit en -asme, nous voici devant les rapports fantasmatiques entre la Femme et la Nourriture.

III. Dis-moi ce que tu croques, je te dirai qui tu es

La leçon des Cannibales est bien instructive pour nous autres: leur pratique alimentaire est plus sélective, ils ne dévorent pas n'importe quoi de leurs victimes, comme le font les grands carnassiers et les expéditions polaires en détresse. C'est pareil, cette fois-ci au niveau de l'expression verbale (qui plus est- éminemment *orale*), des cartomanciennes de chez nous, appartenant à l'ethnie dite «romme» dans le langage en Roumanie⁸. En effet, pour exprimer leur admiration (réelle ou feinte) pour une partie du corps de l'interlocuteur, elles utilisent la formule 'mânca-ț'-aș..⁹.

Les Français eux aussi ont des appellations inquiétantes, qui semblent venir de source cannibalesque : il s'agit des noms de sandwiches contenant le verbe „croque-...”¹⁰. Il est intéressant, par ailleurs, d'analyser la différence entre le C-monsieur et le C-madame : le fromage vs l'oeuf. Peut-on oublier ce que veut dire, pour une femme, „donner son chat au fromage” ? Si l'on veut entrer au vif du sujet, je reproduirai un passage du texte consacré au Camembert par une vedette de la gastronomie française : „Son odeur est délicate comme le pied des anges, son toucher simple et accueillant, son goût fruité, mais relevé comme

le sexe d'une vierge" (Coffe, 95). D'autre part, côté C-madame, il serait difficile pour un natif de France que les „oeufs au plat" désignent également des seins ayant une certaine conformation.

Il serait impossible d'introduire dans ce texte toutes les expressions mettant en rapport - dans le langage argotique - des plats et préparations et des parties du corps humain : elles sont trop nombreuses et puis elles risquent de heurter trop de sensibilités. Notons qu'en général les produits préférés par les amateurs de viande et de produits laitiers concernent des „morceaux" de l'homme et que l'on réserve à la femme des renvois à la pâtisserie / confiserie et au domaine végétarien. C'est du dernier chapitre que nous allons nous occuper en comparant quelques éléments des argots roumains et français.

IV. De la difficulté de faire digérer l'argot par l'analyse comparée et de l'histoire en tant que refuge méthodologique

La première difficulté vient de l'accès à l'objet de la recherche: c'est que, par ses raisons d'être, ce langage fuit devant toute tentative de systématisation. Les différences entre les «dictionnaires» sont parfois déconcertantes: certains dicos comparant les argots français et roumain parus chez nous calquent avec plus ou moins de bonheur des modèles étrangers plus ou moins prestigieux¹¹. Le livre de Perret est le résultat de l'humeur/l'humour de son auteur et en ce sens il a le mérite d'un produit authentique, un livre roumain qui tente de traiter le problème de façon sérieuse s'appuie sur la contribution de quelques officiers de police et de justice.

Comme notre but n'était pas d'être exhaustif et encore moins «scientifique», nous avons assumé le caractère hétéroclite de notre corpus en nous consolant par un argument très simple: comme l'étude de l'argot ne saurait être, dans le meilleur des cas, que l'approche d'un segment de son histoire, il nous reste la possibilité de tenter d'entrer dans le jeu des figures qui s'y dessinent, quelle que soit la source et quel que soit le pays/l'idiome de référence. Par ailleurs notre comparaison sur les appellations du féminin nous a bien montré que la fantasmatique «sororité linguistique» entre la langue française et sa sœur carpatodanubienne n'y trouve pas son compte, car on peut y repérer plus facilement des modèles anglo-saxons (Mardare, 2005).

V. La femme et le végétal

Une relation particulière semble s'y être installée en roumain autant qu'en français. Comme nous ne pouvons pas nous servir de relevés statistiques (car seules les enquêtes menées parmi les interlocuteurs méritent qu'on les prenne au sérieux dans l'étude des faits de langue), nous nous contenterons de présenter des faits en colonnes parallèles, histoire de suggérer le point de départ pour une autre (en)quête.

Langue / Domaine	Français	Roumain
Fruits	Abricot, Cerise, Fraise, Framboise, Noix, Tomates	Corcodușă/ Mirabelle Mandarină/ Mandarine
Légumes	Chicorée (Défriser la...), Cresson, Gousse, Patate (sac à...), Echalote, Laitue, Lentilles (éplucheuses de...), Oigne,	Cartoafă (Grosse patate)
Fleurs	Bégonia, Nénuphar,	Zambilică/ Jacinthe

Fines herbes	Persil	
Mauvaises herbes		Mătrăgună/Mandragore

Une analyse des rapports de désignations risquerait bien de scandaliser les fins esprits de la francopolyphonie moldave des deux rives du Prut, aussi me contenterai-je de faire quelques remarques:

1. Il y a une forte propension pour les fruits juteux dans l'imaginaire mâle que l'argot traîne/draine à travers ses «opérateurs». Cela est tout à fait concordant avec d'autres appellations valorisant l'humidité, dont «moule» en français ou «scoica» en roumain. C'est à travers ce motif que l'on s'explique l'apparition du mot «boutique» en français, car parmi les acceptions enregistrées dans le Robert Electronique, il y en a une tout à fait surprenante:

«5. (1309 ; avec infl. de l'anc. franç. boute «tonneau»). Pêche. Caisse percée de trous et immergée dans laquelle on conserve le poisson vivant ; compartiment d'un bateau de pêche, aménagé pour conserver le poisson vivant.

Ce qui veut dire que pour l'argotier la motivation du nom du Nénuphar ne passe pas nécessairement par l'idée de «commerce» ouvert à toute clientèle.

2. Le rapport de la femme avec le végétal est gouverné – dans l'imaginaire public - par l'exposition des charmes. On peut le penser si l'on évoque les expressions les plus courantes pour désigner l'activité des «gagneuses»:

Aller aux asperges Asperge - 6. Argot. Sexe de l'homme. (Le Robert Electronique)	Aller au persil -II. (1840, Halbert d'Angers, in Larchey). - 1. Argot. Activité de la prostituée. Persil en fleur ou persil: prostitution. Loc. Faire son persil, aller au persil : racoler les clients (Le Robert Electronique)
---	--

On voit donc que la désignation de l'activité de celle qu'une chanson de Sardou appelait gentiment «L'autre femme» passe en effet par une image de l'homme et de ses attributs qui n'est pas forcément flatteuse pour les machistes.

3. Le trait différentiel pertinent est en effet dans l'opposition des rubriques fines herbes (case vide pour l'argotier roumain) et les mauvaises herbes (dont l'argotier français semble négliger l'existence, alors que le corpus dont nous avons disposé pour cet idiome a été beaucoup plus large). A elle seule, cette différence ne dit pas grand-chose, mais la perspective change si l'on tient compte du bestiaire argotique visant la femme: les présences «sympathiques» sont dominantes en français, plutôt rares en roumain.

VI. En guise de conclusion

Nous espérons avoir pu montrer que les comparaisons entre deux langues et littératures fondées uniquement sur les produits «top» (langue soignée, écrivains de grande valeur) sont insuffisantes et bien souvent trompeuses car elles ignorent des niveaux de représentation qui sont à l'œuvre dans l'activité langagière quotidienne. Et pour clore ce texte, je vous

ferai part du point de départ de cet essai: il s'agit d'une espèce de chanson enfantine que l'on pouvait entendre dans la bouche des fillettes au temps de mon enfance folle:

Joacă, joacă, joacă băiete
Că ești frumos ca un castravete
Și fetele s-au adunat¹²
Să te pună la murat¹³

Je n'ai jamais compris comment on peut „être beau comme un cornichon”. J'ai commencé à en saisir quelque chose à travers l'exploration que j'ai faite dans le lexique argotique du français et du roumain.

Notes et commentaires

- ¹ Qui vise à une correction et une pureté parfaites. - Académique, classique, dépouillé, épuré, poli, pur. Un style châtié. - Un auteur châtié, qui a un style châtié (Le Robert Electronique)
- ² Il s'agit de Léon Zitrone, né à Pétrograd en 1914 et qui «a à lui seul incarné la télévision pendant plusieurs décennies aux yeux du grand public français, mais a été perçu par certains comme obséquieux avec les grands de ce monde, et de caractère plutôt méprisant avec les autres» (Wikipédia, accès du mercredi 1er mars 2006).
- ³ Pour éviter la publicité, on préfère ne pas en mentionner le nom et pour la même raison, ce sera pareil pour la cheftaine de département qui nous a causé moult tracasseries en se servant de la protestation d'une moniale qui fréquentait la Faculté dite des Lettres.
- ⁴ C'est Pierre Guiraud qui a insisté sur la dégradation des valeurs, le sarcasme et l'ironie qui imprègne le parler argotique, une sorte de dadaïsme populaire et permanent. La séduction qui se dégage de l'argot et touche mêmes les autres classes; en appelle directement aux zones de révolte présentes dans chaque individu, nous disent les commentateurs du stylisticien français (Le Groupe µ, Figure de l'argot: 91, v. Biblio).
- ⁵ V. Planche 1.
- ⁶ FONAGY, I. (1983) *LA VIVE VOIX – Essai de psychophonétique*, Payot. Il faut préciser que l'étudiante-moniale qui finit par avoir raison de mon activité au service de l'Argot, s'était adressée, en première année, à la professeure qui enseignait la phonétique du français en lui disant qu'elle devait demander l'accord de son confesseur avant de continuer à suivre ce genre de cours.
- ⁷ On l'imagine jeune en vertu du surnom du mâle qui lui tourne autour; c'est que le Tombeur est un indépendant, à la différence du Gigolo.
- ⁸ Ce redoublement de la consonne en position initiale, vient de la peur que l'adoption, par les Tsiganes roumains, d'une appellation devenue commune en Europe, n'arrive à entamer le nom de notre nation.
- ⁹ Expression pratiquement intraduisible, qui dirait en somme: «je boufferais bien ton/ta/tes...». La plus répandue met en scène *les yeux...*
- ¹⁰ CROQUE-MONSIEUR [kRókmtshjø] n. m. invar. - Sorte de sandwich chaud fait de pain de mie grillé, au jambon et au fromage. Des croque-monsieur. REM. On trouve aussi croque-madame [kRókmadam] n. m., désignant une préparation analogue, mais garnie d'un oeuf. Abrév. fam. (langage des cafés) : un croque [kRók]. Deux croques, une pizza et trois demis ! (Le Robert Electronique).
- ¹¹ C'est le cas de l'ouvrage de Dan Dumitrescu, plus de 360 pages et contenant de nombreux exemples et extraits dans le glossaire roumain- français. Deux sources françaises et une troisième polonaise lui suffisent, semble-t-il, l'auteur n'a même pas envisagé d'y convoquer les apports des auteurs roumains en la matière, ce qui le rend suspect aux yeux des chercheurs.
- ¹² Je n'ai pas la certitude totale pour ce mot, ce qui affectera inexorablement la version hexagonale.
- ¹³ Joue la ronde, joue-la garçon/Car t'es beau comme un cornichon/Et les filles se sont rassemblées/Pour te faire saumurer.

BIBLIOGRAPHIE TRES SELECTIVE

1. Boudard, Alphonse/ Etienne, Luc(1974) *L'Argot sans peine - La méthode à Mimile*, Paris, Editions La Jeune Parque.
2. Coffé, Jean-Pierre (1989) *Le bon vivre*, Paris, les Editions Le Pré aux Clercs.
3. Dumitrescu, Dan (1998) *Dicționar de argou francez-român*, Bucarest, Editions Teora.
4. Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (1977) «Les femmes et la langue», article paru dans *Tel Quel* 74, 84-95.
5. Mardare, Gabriel (2005) *Fetele și „fetițele” în argoul din frangloromână*, Les filles et les «folles» dans l'argot frangloroumain, publié dans le recueil des textes des Journées Nav-Mar-Edu (du 2 au 4 juin 2005), Cd-rom ISBN: 973-8303-54-0.
6. μ (Le groupe) (1970), Figure de l'argot, applications parues dans le cadre des «Rhétoriques particulières» dans *Communications*/16, 71-93.
7. Perret, Pierre (1982) *Le petit Perret illustré par l'exemple*, Paris, Jean-Claude Lattès éditeur.

ACTUALISATION DES UNITES PHRASEOLOGIQUES DANS LE TEXTE LITTERAIRE ET SPECIFICITES DE LEUR TRADUCTION.

Ina PAPCOVA

Université Libre Internationale de Moldova
popcova@mail.md

L'étude des expressions idiomatiques et des phénomènes de figement nous situe aux frontières de la linguistique et de l'analyse du discours. L'unité phraséologique (Uph) ainsi que l'unité lexicale connaît un certain cantonnement discursif, et s'associe à d'autres selon des prédominances et particularités électives qu'il est nécessaire de connaître pour produire un discours fluide. Lorsqu'on emploie une expression dans un discours, où lorsqu'on la traduit, il faut connaître tout un ensemble de mécanismes et de régularités sans nombre, dont la naissance n'est pas due au hasard. Selon la conviction de plusieurs linguistes les utilisateurs du langage ne mémorisent pas les mots et les expressions comme des unités isolées, mais comme des éléments d'un certain contexte compris au sens restreint aussi bien qu'au sens large. C'est pourquoi pour comprendre une expression et pour la traduire un locuteur non-natif doit découvrir au sein de la langue étrangère les réseaux de dépendance que les natifs ont appris progressivement au fil du temps, et maîtriser les bases et les mécanismes linguistiques par le biais de l'utilisation de ses formes dans le discours, c'est-à-dire pendant leur actualisation.

«Tous les types d'actualisation mettent en évidence que le mécanisme de réalisation sémantique de l'unité lexicale dépend du microtexte, du macrotexte et des facteurs d'ordre communicatif et situationnel qui agissent simultanément et dans une étroite interdépendance. L'interaction du micro- et macro-texte en tant que facteurs actualisateurs est surtout compliquée en cas de transformations sémantiques, les modes de cette interaction étant différents pour une transformation partielle ou complète» [Khovansckaia, 1991: 230].

L'actualisation des unités lexicales concerne leur côté sémantique, alors que l'actualisation des unités phraséologiques se manifeste aussi au niveau de leur structure formelle, ce qui élargit les possibilités de leur individualisation dans la parole: modification partielle de leur composition lexicale, intercalation de nouveaux composants entre les éléments de l'UPh., substitution d'un élément par son synonyme ou paronyme etc.

Dans les études phraséologiques on distingue d'habitude l'actualisation usuelle et l'actualisation occasionnelle des UPh.: *«la première se produit dans le cadre de leur invariant formel et sémantique, la seconde est liée tantôt aux modifications formelles et sémantiques à la fois, tantôt aux modifications de sens qui transforment l'invariant sémantique de l'UPh., c'est-à-dire les sèmes principaux du niveau différentiel de la signification phraséologique et sa composante imagée»* [ibidem: 235].

Les emplois usuels ne compromettent pas l'invariant sémantique de ces unités. Ils font ressortir le lien entre la spécificité sémantique et référentielle de l'unité phraséologique, d'une part, et les particularités de son fonctionnement dans le texte, d'autre part, ce qui est bien naturel. À la différence de l'emploi usuel des UPh., l'actualisation occasionnelle n'est pas en rapport immédiat avec la spécificité sémantico-référentielle des UPh., elle détruit souvent l'invariance sémantique des UPh. Parmi les modifications occasionnelles on distingue:

1. *modifications concernant uniquement le contenu, liées aux changements de la combinatoire normative des UPh.;*
2. *modifications de contenu accompagnées de la perte de stabilité formelle au niveau lexical;*
3. *actualisation double des unités phraséologiques* [ibidem: 237].

Dans le processus d'actualisation les expressions idiomatiques subissent parfois des transformations syntaxiques et sémantiques qui aboutissent à ce qu'on appelle le défigement de l'unité phraséologique. Le défigement d'une expression «*suppose des modifications dans l'arrangement stable supposé connu, mais non pas dans l'effet global - sémantique et pragmatique - de l'unité phraséologique considérée*» [Rey, A., 1997: 339]. Le défigement syntactique - ou formel - respecte l'originalité sémantique de l'unité phraséologique ce qui lui permet d'exister en tant qu'unité. Le défigement sémantique entraîne des changements plus profonds qui mènent à l'apparition d'une nouvelle unité. R. Galisson donne aux produits d'une telle transformation le nom d'«*énoncé-palimpseste*». La modification aboutit à la création d'une expression qui peut en cacher une autre. Dans ce cas deux unités phraséologiques coexistent. «*L'unité phraséologique in absentia est alors connotée par un certain nombre d'éléments lexicaux ou phraséologiques bien présents.*» [ibidem: 340]. Dans le sémantisme des expressions phraséologiques le sens propre persiste et connote à l'intérieur d'un sens figuré, il permet divers jeux au niveau pragmatique, ce qui offre aux locuteurs la possibilité d'obtenir différents effets en modifiant la structure des expressions.

L'emploi des expressions modifiées dans le discours prouve le fait que l'unité phraséologique est un objet dynamique. Cette affirmation met en question une de ses caractéristiques principales: la fixité ou le figement. Le caractère fixe et statique des unités phraséologiques est souvent considéré à tort comme leur attribut le moins contestable. «*Les dictionnaires donnent souvent une forme canonique pour chaque locution alors que l'on peut rencontrer, pour certaines, des variantes discursives à l'infini*» [Bernet, Ch., 1992: 332]. Le phénomène de transformation discursive des expressions est, aujourd'hui, de plus en plus mis en évidence par les linguistes [G. Greciano, Ch. Bernet, R. Galisson]. Ils attirent l'attention sur le caractère ouvert de l'unité en question et critiquent les chercheurs qui se sont enfermés dans la forme figée, telle qu'elle apparaît dans les dictionnaires, alors que l'auteur et le lecteur créent, en tant que sujets parlants et connaissants, des formes nouvelles. Dans l'acte de communication la séquence qui paraît fixe est non seulement reproduite telle quelle, mais aussi transformée par les sujets parlants suivant les besoins de communication. La manipulation effectuée donne naissance à des variations différentes d'une expression. L'existence des variations atteste la tendance propre aux locuteurs à traiter une séquence réputée rigide et stable comme une séquence libre. C'est notamment le cas des variantes d'auteurs qu'on peut puiser dans de nombreuses créations littéraires et médiatiques. «*Les expressions sont le lieu privilégié des jeux de mots, qui leur apportent une reviviscence par des effets expressifs et les font parfois sortir de la banalité. La modification consiste à adapter l'expression à la situation par substitution d'au moins un des composants. Ce procédé de substitution est particulièrement fréquent avec des allusions (littéraires, historiques, etc.)*» [Bernet, Ch., 1992: 333].

Selon Ch. Bernet les substitutions se répartissent en deux catégories. Il y a, d'une part,

celles qui reposent sur l'assonance et l'homophonie et, d'autre part, celles qui reposent sur des liens sémantiques, les deux termes appartenant à une même classe distributionnelle. Les variations des expressions idiomatiques (EI) peuvent être obtenues par la substitution d'un élément de l'expression par son synonyme, par des quasi-synonymes appartenant à d'autres registres de la langue, par des para-synonymes (hyponymes ou hyperonymes). Parmi les transformations des EI effectués par les locuteurs, on dégage des variations à l'intérieur des classes distributionnelles. Dans ce cas les termes ont en sémantique componentielle le même sème générique. Un autre type de variation est la variation distributionnelle dans des classes ouvertes parmi lesquelles sont très productives les expressions ayant la forme d'une comparaison. Le sens littéral du premier terme de la comparaison est le critère à partir duquel peut se constituer la classe des mots susceptibles de remplir le rôle de deuxième terme. Dans l'actualisation des EI dans le discours on rencontre des exemples de variations par expansion qui peuvent être obtenues par addition ou par extension. La plupart des variations sont des faits proprement discursifs et c'est probablement pour cette raison qu'elles sont souvent ignorées par les dictionnaires. L'actualisation double de l'unité phraséologique, c'est-à-dire sa double lecture - sens direct et sens figuré - permet également de créer des effets de style éclatants. C'est pour cette raison que l'étude du fonctionnement de ces unités dans le discours littéraire présente pour nous un intérêt particulier d'autant plus que *«toute variante constitue une attestation indirecte; elle apporte un témoignage sur la vitalité de l'expression source; les décalages, jeux de mots, etc. sont probablement d'autant plus fréquents qu'une expression est usée...»* [Bernet, Ch., 1992:338].

À l'oral comme à l'écrit les EI sont parfois employées dans une énonciation directe où leur présence est mise en relief par le co-texte au moyen de formules métalinguistiques. Dans une énonciation directe les EI sont accompagnées de différentes formules telles que: *comme on le dit, si vous permettez l'expression, selon l'expression* etc., qui contribuent, d'une part, à souligner leur aspect répétitif, leur valeur d'éléments préfabriqués du discours et, d'autre part, à *«véhiculer l'intervention du locuteur qui oriente par le biais de cette réflexivité méta-énonciative l'interprétation du sens de l'expression que doit faire son interlocuteur»* [Rey: I.G., 2002:228], ou encore le positionnement discursif du locuteur vis-à-vis de l'emploi qu'il fait des EI. Dans ce dernier cas, le locuteur peut manifester son hésitation, son doute ou son refus de s'attacher au dire commun en se distanciant ainsi de ce qu'il évoque ou, au contraire, faire preuve de son adhésion à celui-ci. Quant à l'interprétation que l'interlocuteur est amené à faire, dans ce cas les expressions peuvent être accompagnées de formules: *littéralement, à la lettre, au sens propre*. Elles peuvent être comprises dans leur sens non-compositionnel si elles sont suivies ou introduites par les formules: *sans jeu de mots, sans malice*, ou au sens compositionnel et non-compositionnel à la fois lorsqu'on mentionne: *au sens propre et au sens figuré, au propre et au figuré*. L'énonciation directe caractérise plutôt le discours oral, mais elle peut également se présenter à l'écrit dans les créations littéraires lorsque l'auteur marque sa présence dans le texte (auteur-narrateur) et s'adresse de façon directe à son lecteur.

Ex.: Par bonheur, la répression continuait. Fine comparut, elle aussi, et *se fit savonner la tête (au figuré, car, au propre, la chose ne lui est jamais arrivée)* [Bazin, H., 1979 : 60] – texte traduit: К счастью расправа продолжалась. Пришла Фина - ей тоже намылили голову (*выражаясь фигурально, ибо в буквальном смысле слова это случалось с ней*

весьма редко) [Bazin.H.,1977: 62].

La traduction proposée prouve une fois de plus l'existence de formules pareilles en russe, aussi bien qu'en français, et l'universalisme du phénomène d'énonciation directe des EI. Les formules citées ont, dans la langue russe, la même fonction que leurs équivalents français: influencer l'interprétation de l'expression faite par l'interlocuteur. L'emploi de ce type de formules est possible dans le cas où l'expression idiomatique peut se prêter à une double lecture (littérale et figurée) ce qui suppose deux plans d'interprétation. Il s'agit des expressions idiomatiques formées d'éléments sémantiquement compatibles ce qui explique l'existence dans la langue de leurs homonymes libres.

Dans le texte littéraire on peut trouver des exemples de l'emploi des formules révélant le positionnement discursif du locuteur à l'égard de l'emploi qu'il fait des EI. Le doute, l'hésitation ou le refus de s'attacher au dire commun est exprimé par les formules: si j'ose dire, je n'ose pas dire, elle (il) n'ose pas dire (lorsque la narration est faite par une tierce personne). En guise d'illustration de ce qu'on vient de mentionner, on peut proposer un autre exemple tiré du même auteur:

Ex.: Mme Rezeau n'osa pas dire:« *Ça me fait une belle jambe!*» mais, par suite d'une silencieuse association d'idées, elle se caressa longuement le tibia. [Bazin, H.,1979: 61] – Мадам Резо не осмелилась ответить: «На это мне наплевать да растереть», но по безмолвной ассоциации мыслей шаркала ногой по полу. [Bazin,H.,1977: 63]

L'expression *Ça me fait une belle jambe* ainsi que la variante russe proposée par le traducteur На это мне наплевать да растереть font partie du registre familier dans les deux langues. Dans le contexte d'un discours d'une mère de famille qui fait la morale à ses enfants et qui prétend appartenir à une classe éduquée, à «la bourgeoisie spirituelle», de tels propos sont envisagés comme inadmissibles, alors que le non-verbal - ses gestes – laissent aux enfants la possibilité d'une telle interprétation. La situation d'énonciation et tout le contexte permettent de trouver l'expression la plus adéquate pour traduire le message non-verbal. L'association entre le geste *caresser le tibia* (partie antérieure de la jambe) et le mot *jambe* en tant que composant de la locution permet cette traduction du geste en paroles. Quant à la traduction en russe, pour rendre possible l'association entre le geste et l'expression, le traducteur emploie l'expression qui traduit le même concept - manifestation d'une indifférence méprisante - На это мне наплевать да растереть et remplace le geste mentionné dans le message initial “caresser le tibia” par un autre “frotter du pied le parquet - шаркать ногой по полу” pour créer l'association entre l'action dénotée par le verbe растереть (frotter) qui est employé dans l'expression. L'allusion à laquelle on recourt dans l'expression russe n'est pas un cas unique dans la formation et le décodage des expressions idiomatiques. I.G. Rey constate même que l'expression idiomatique est,« *par nature, une périphrase allusive, constituée d'une ou de plusieurs figures de style. Par définition, le trope étant “une figure par laquelle le mot ou une expression sont détournés de leur sens propre” (Le Robert), il constitue une rupture de sens littéral et une incursion dans le sens poétique, c'est-à-dire un sens volontairement obscurci dans le but d'obtenir des effets sémantiques puissants et fascinants* » [2002: 203]. Le processus de phraséogenèse passe de l'abstrait (attitude) vers le concret (action) pour créer une image forte qui sera vite retenue par l'utilisateur. Ce cas prouve la présence et l'importance de l'icônicité dans la formation des EI.

De cette façon le sens global de l'expression correspond à l'expression d'une idée qui se réalise à travers l'image qui peut être plus ou moins cohérente mais toujours pourvue d'une force expressive qui permet la meilleure "visualisation" du concept qu'elle représente. La construction de l'image repose toujours sur un matériel lexical qui est, en partie, lié au champ conceptuel que représente l'expression. C'est pourquoi ce jeu d'allusion et d'association dont on a parlé plus haut est possible. Ainsi dans la majorité des cas on ne peut parler que d'une non-compositionnalité partielle des EI. Le rapport entre le signifiant et le signifié dans les EI n'est arbitraire que partiellement.

Les exemples cités illustrent une fois de plus l'affirmation que «*Toute communication est le lieu d'une négociation où les termes ou les expressions employés sont sans cesse réajustés et adaptés à la situation énonciative. Le sens ne se construit que dans l'interaction discursive et les EI n'y échappent pas*» [Rey I.G., 2002:162] malgré la conviction qu'elles sont des unités "cristallisées", "préformées", comme "coulées dans un moule".

Références bibliographiques

1. Bazin, H., *Vipère au poing*, Moscou, Éditions du Progrès, 1979.
2. Bazin, H., *Семья Резо. Супружеская жизнь*, trad. N.Nemtchinova, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1977.
3. Bernet, Ch., *Sur quelques expressions du français populaire d'aujourd'hui et leurs variantes* in Grammaires des fautes et français non conventionnel, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992.
4. Gak, V.G., Retsker, J., et al., *Dictionnaire phraséologique français-russe*, Moscou, 1963. Khovanskaia Z, Dmitrieva L., *Stylistique française*, Visch. Škola, Moscou, 1991.
5. Le Petit Robert, *Dictionnaire de la langue française*, sous la redaction de J.Rey-Debove et A.Rey, Paris, 2004.
6. Rey, A., Chantreau, S., *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Paris, Le Robert, 1993.
7. Rey, A., *Phraséologie et pragmatique*, in Langages, La locution entre langue et usages, Éditions Fontenoy Saint Cloud, 1997.
8. Rey, I.G., *La Phraséologie du français*, Presses Universitaire du MIRAIL, Université de Toulouse, Le Mirail, 2002.

CONOTAȚIILE GREȘELILOR GENERATE DE INTERFERENȚA LINGVISTICĂ ÎN SITUAȚIA COMUNICATIV-PROBLEMATIZATĂ

Angela SOLCAN

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău
solcanangela@yahoo.fr

În contextul timpurilor pe care le traversăm, al schimbărilor de accente în perioada când se cere o reformă generală de educație, de la universități se așteaptă soluții temeinic gândite, specialiști de înaltă calitate, care ar cunoaște limbile străine. Un alt imbold în predarea/învățarea limbilor străine se datorează faptului că politica externă a statului a luat o nouă orientare, spre integrarea europeană.

În această ordine de idei este important să menționăm că în 1994 în Constituția Republicii Moldova se indică: „Statul facilitează studierea limbilor de circulație internațională” [art. 13, punctul 13].

Pe teritoriul Moldovei, care se află în spațiul francofon, a vorbi franțuzește se consideră un semn de distincție intelectuală, căci secole la rând limba, literatura și cultura franceză aveau la noi un statut privilegiat.

Predarea limbii franceze, evident, presupune cunoașterea metodicii și posedarea unei game largi de tehnologii de instruire eficientă.

Simpla expunere a cunoștințelor în predarea limbii franceze ocupă, actualmente, o pondere mult diminuată. Pe lângă obiectivele cognitive și afectiv-atitudinale, se urmărește în primul rând dezvoltarea competențelor de comunicare ale studenților, pe care căutăm să-i învățăm să dialogheze în această limbă, să schimbe între ei idei, opinii, impresii etc.

Referitor la acest mod de comunicare, Giorgio Gostini scrie: „Profesorul care vorbește mult răpește celorlalți posibilitatea de a se exprima și de a învăța să se exprime, mărginindu-i doar să repete ceea ce li se spune, în schimb, studentul care poate vorbi liber se face mai bine cunoscut, înțelege că a vorbi înseamnă a comunica, a interesa pe cel care ascultă” [Giorgio, Costini, p. 37].

Este necesar ca în practica didactică să se instituie un dialog autentic între participanți. Aceasta se poate realiza prin introducerea în predarea limbii franceze a situațiilor-problemă, din diverse domenii ale vieții cotidiene, care devin situații comunicativ-problematizate. Astfel, scopul comunicării nu se mai rezumă la o simplă cunoaștere a regulilor de exprimare, ci urmărește reușita comunicațională, comunicarea spontană în toate condițiile și în toate momentele vieții.

Este cunoscut faptul, că activitatea intelectuală a studentului care învață o limbă străină constituie un proces activ, orientat spre un anumit scop, care presupune existența autocontrolului și decurge după metoda alegerii relațiilor adecvate selectiv, bazându-se pe un sistem de operații fără care este imposibilă realizarea scopului vizat.

În procesul autocontrolului studentul își verifică toate activitățile, confruntând rezultatele cu datele inițiale. Fără un asemenea control este imposibil de a găsi greșeala și de a o corecta. Lichidarea greșelilor este un fenomen foarte important pentru dezvoltarea competențelor comunicative [Burdeniuc G., Grigorevskii V., p. 28].

Până nu demult cercetătorii erau preocupați mai mult de forma în care se manifestă

greșelile într-o limbă străină, anume acest fapt a stat la baza interpretării cauzelor apariției greșelilor: analogia limbii materne cu limba străină, interferența sistemelor lor lingvistice ș.a. Este evident că greșelile apar din cauza limitării psiholingvistice a vorbitorilor unei limbi străine și nu din cauza limbii propriu-zise [Miller, G., p. 262].

Greșelile în comunicare sunt întotdeauna rezultatul realizării greșite a ideii. Dacă, însă, realizarea coincide cu ideea, iar ea este greșită, atunci este vorba despre o greșeală de ordin logic, adică extralingvistic. Tratarea repetărilor sau a frazelor neterminate drept greșeli ni se pare incorectă și nu poate fi considerată abatere de la norma lingvistică sau un dezacord cu intenția vorbitorului. Asemenea fenomen ar fi, mai curând, un debit insuficient de rapid al comunicării în limba franceză.

Așadar interpretarea psiholingvistică a exprimării în limba străină se bazează pe teoriile generale cu privire la caracterul gândirii omului și pe relația dintre limbă și gândire, deci se admite că programarea interioară în cazul cunoașterii insuficiente a limbii franceze are loc pe baza aceleiași gândiri și, de regulă, cu ajutorul unor noțiuni din limba română.

Prin urmare, în limba străină greșelile sunt, de regulă, rezultatul unei operații greșite de alegere a mijloacelor lingvistice necesare pentru exprimarea ideii programate. Cauzele alegerii eronate pot fi diverse: a) identificarea semantică, structurală și funcțională a fenomenelor din limbile maternă și străină, și în același timp a fenomenelor din interiorul limbii străine; b) influența unor așa factori ca schimbarea valorii semantice din cauza neînțelegerii, apariția asociațiilor greșite uneori având caracter exclusiv mecanic ș.a.

După cum am văzut, într-o situație comunicativ-problematizată ultima fază a actului intelectual o constituie confruntarea efectului cu condițiile sarcinii-problemă. Dacă aceste condiții coincid, înseamnă că mecanismul de confruntare a acționat corect. Mai detaliat acest proces poate fi reprezentat în felul următor: ideea (sarcina-problemă) – aprecierea variantelor posibile – alegerea celei mai potrivite variante – confruntarea celei din urmă cu ideea (sarcina-problemă) – realizarea ideii (în cazul unui rezultat pozitiv). În cazul unui rezultat negativ, se renunță la varianta greșită și căutarea reîncepe, parcurgând aceleași faze.

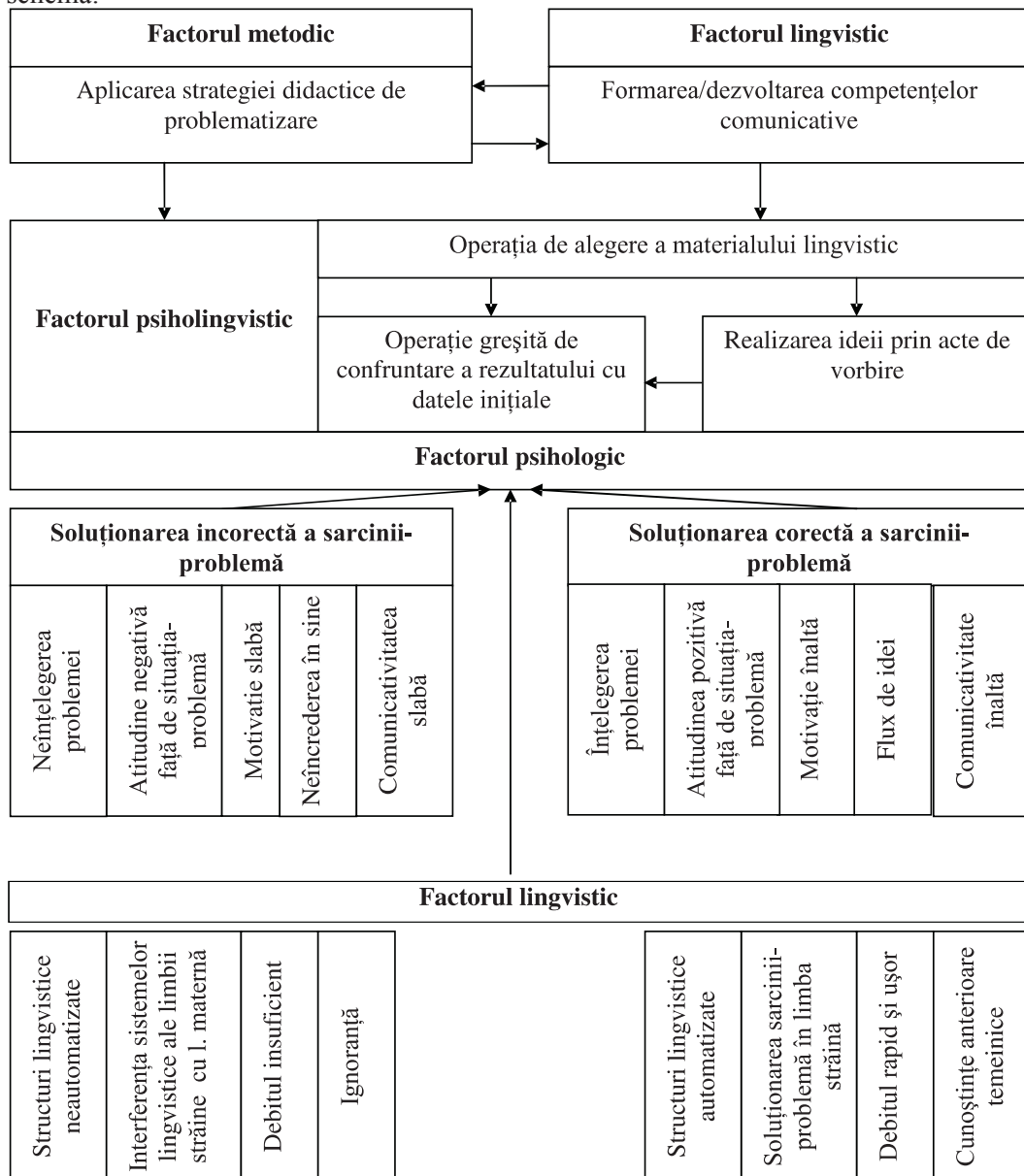
Selectivitatea activității de gândire a subiectului își găsește exprimarea în faptul că el precaută nu toate variantele de soluționare, dar numai cele mai evidente, care se bazează pe cunoștințele anterioare. Elementul ocazional în acest caz se exclude fiindcă vorbitorul face alegerea bazându-se pe anumite cunoștințe, noțiuni, chiar dacă acestea din urmă sunt greșite.

Vorbitorul anticipează materializarea conținutului conștiinței sale într-o formă verbală străină, printr-o „etapă intermediară, când între conținut și expresie stă vorbirea în limba maternă – de regulă sub formă de vorbire programată sau interioară” [Leontiev A., p. 34].

Criteriul de alegere a soluției îl constituie probabilitatea maximală a deciziei luate, fapt care poate deveni cauza greșelilor, dacă zona de orientare a fost aleasă incorect. Aceasta reprezintă o instruire dinamică a cărei particularitate este îngustarea treptată a zonei de căutare, adică o perfecționare a procesului de analiză a situației. Vorbitorul face un efort pentru a alege cel mai adecvat cuvânt sau argument și în cazul când lipsește decizia corectă, el încearcă o stare de incertitudine, începând să gândească intens și atrăgând toate argumentele suplimentare în favoarea unei anumite hotărâri. Procesul de alegere a celor

mai reușite alternative pentru soluționarea sarcinii-problemă, bazat pe logică și reflecție, este un proces de gândire contribuind la dezvoltarea competențelor comunicative.

Vom încerca să elaborăm un mecanism de formare/dezvoltare a competențelor comunicative de limbă franceză într-un cadru problematizat, propunând următoarea schemă:



Interpretarea mecanismului de formare/dezvoltare a competențelor comunicative privind problematizarea trebuie să se orienteze după două direcții: pe de o parte, interpretarea se va face de pe poziția psiholingvisticii (teoria generării vorbirii) și, pe de altă parte, de pe poziția lingvistico-psihologică. Necesitatea interpretării lingvistico-psihologice

se bazează pe faptul că procesul de învățare a limbii franceze de către un începător are loc prin compararea conștientă sau inconștientă cu limba română. Acest fapt constituie des cauza transferului calității sau atitudinii de pe un obiect pe altul. În ceea ce privește aspectul psiholingvistic al interpretării mecanismului vizat, atenția noastră ar trebui să se concentreze pe operația de alegere a materialului lingvistic, necesar pentru soluționarea sarcinii-problemă.

Această stare de lucruri presupune un efort deosebit din partea tuturor celor antrenați în procesul de instruire, dar în mod special, din partea profesorilor de limbi moderne.

În concluzie, putem constata că prezența și imaginea limbii franceze în spațiul intern al Republicii Moldova, și în sistemul de învățământ superior este la un nivel înalt, iar metodică de predare a acestei limbi ia amploare, fiind în concordanță cu prioritățile politicii externe a statului, nevoile de comunicare, diversitatea culturală a țărilor francofone și interesele personale ale cetățenilor.

Referințe bibliografice:

1. Constituția Republicii Moldova, articolul 13, punctul 13.
2. Giorgio, Costini, *Instruirea euristică prin unități didactice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 37, - p. 313.
3. Burdeniuc G., Grigorevskii V., *Языковая интерференция - и методы ее выявления*, Editura Știința, Chișinău, 1978, p. 28, - p. 127.
4. Miller G., *Психоллингвисты*, - в кн.: Теория речевой деятельности, Москва, 1968, стр. – 262.
5. Leontiev A., *Внеязыковая обусловленность речевого акта и некоторые вопросы обучения иностранным языкам*, - ИЯШ, 1968, №2, стр. 34.

CULTURE ET SOCIÉTÉ

MOLDOVA VĂZUTĂ DIN FRANȚA

Lucreția BĂRLĂDEANU

Paris

lucretia_ovidiu@yahoo.com

Pentru a da acestui studiu o alură literară, lucru dificil de realizat ținând cont de factura materialului pe care mi l-am propus să-l prezint, aș pleda pentru formula: **Moldova – un** subiect interesant pentru savanții francezi actuali.

Imaginea țării noastre, aproape inexistentă până nu demult în unghiul de vedere al occidentalilor, iată că odată cu trecerea în mileniul trei, începe să-și contureze profilul în Vest, în primul rând, printr-o serie de studii competente realizate de istoricii, savanții și politologii francezi.

Acest interes sporit pentru Moldova în Franța se datorează, în primul rând, faptului că, în 2007 aceasta se va afla la periferia Comunității Europene, după intrarea României și Bulgariei. Un alt motiv important ar fi cel că Moldova este membră a Francofoniei din 1995 și că circa o jumătate din elevii republicii studiază franceza drept prima ori a doua limbă străină, fapt asociat de francezi, bineînțeles, cu originile latine comune și cu religia creștină. Urmează apoi «celebritatea» ce și-a făcut-o tânăra republică în anii tranziției cu traficul de diferite aspecte, fiind calificată adesea drept «o gaură neagră», țara cu cel mai jos nivel de trai din Europa, unde salariul mediu lunar pe cap de locuitor constituie circa 30-40 de dolari, iar mai recent - drept o zonă sensibilă și explozivă pe continentul european hărțuită de ambițiile teritoriale ale autoproclamatei Republici Transnistriene și de prezența Armatei a 14 pe teritoriul acesteia.

O carte scrisă și concepută în Vest, la care am dori să ne oprim în câteva rânduri, este „**Radio Europa Liberă și exilul românesc**”, scrisă de **René Al. de Flers** și apărută la București la Editura VESTALA în 2005. Cartea este dedicată acelor români care, în perioada războiului rece, își aplecau urechile la emisiunile unui post de radio numit “Europa Liberă”, riscând și bruma de libertate ce o mai aveau.

Autorul, **René Al. de Flers**, funcționar al postului de Radio Europa Liberă, timp de aproape 30 de ani, care i-a reprezentat pe românii angajați la acest post de radio mai mult de două decenii în Consiliul Naționalităților, Newspaper Guild și Deutsche Angestellten Gewerkschaft, și-a propus la încheierea activității, adică pe la finele anilor '80 ai secolului trecut, să evoce amintirile sale legate de istoria postului de radio american de pe teritoriul Germaniei Occidentale.

Cei care se vor apleca peste paginile acestei cărți vor avea surpriza de a descoperi detalii interesante despre faptul cum la sfârșitul celui de-al doilea Război mondial a fost tăiată Europa în două, cum s-a născut ideea de Radio Europa Liberă, despre activitatea românilor la acest post de radio, despre încercările de spionaj care s-au făcut acolo, descoperind și atâtea alte evenimente și documente revelatorii.

Dar cum ne-am propus să rămânem în sfera preocupărilor legate de Basarabia, vom evoca un episod relatat de autor care ni se pare pe cât de șocant, pe atât de absurd și revoltător.

Autorul își amintește cum pe parcursul activității sale a fost stupefiat că la Europa

Liberă nu se sufla o vorbă despre provincia românească, aflată la acea oră în componența Uniunii Sovietice. Aflase apoi de la colegi că Basarabia era tabu pentru că exista un ordin de la New-York în care se spunea că aceasta nu trebuie menționată. Ordinul aparținea unui oarecare Yarrow, originar din Basarabia și care la ora respectivă avea funcția de vicepreședinte la Free Europe Committe. Când, în cadrul unei vizite pe care Yarrow o făcea la München, autorul cărții l-a întrebat care este motivul că nu se pomenește nimic despre Basarabia, acesta i-a tăiat-o scurt: «Nu este treaba dumatile. Basarabia n-a fost niciodată românească și nici rușii n-au dreptul la ea.»

În continuare René Al. de Flers ne împărtășește teoria pe care o cunoștea dintr-o revistă evreiască în limba română și franceză, sapirografiată de S. Podoleanu la Paris, aproape imediat după cel de-al doilea război mondial, și conform căreia evreii vroiau să-și autoproclore dreptul la țara noastră. Iată un fragment dintr-un articol: «*Basarabia de asemenea a fost un loc de stabilire a acestor evrei sau convertiți la iudaism. Istoricii evrei, originari din Basarabia, ne spun că așezarea evreilor între Nistru și Prut datează din negura vremurilor*» [p.202]. Autorul cărții scrie în continuare: «*Citind cele de mai sus, știam acum de ce la Radio Europa Liberă Basarabia era tabu. După părerea lor, existența ei ca regiune românească nu se putea dovedi și Basarabia trebuia ștearsă nu numai de pe hartă, ci chiar și din conștiința românilor*» [*ibidem*].

Chiar dacă afirmațiile ar putea să ne pară aberante și neverosimile, ele vin să fie reafirmate de René Al. de Flers care citează citate dintr-un interviu oferit de Șerban Milcoveanu Elenei Gugu și lui Dinu Moraru în revista *Lumea Magazin*, publicat în numărul 5/1995. În această ordine de idei trebuie de cunoscut că Șerban Milcoveanu a fost legionar, pedepsit în România cu ani grei de închisoare. El spune următoarele: «*Încă din secolul 19 se făceau planuri pentru fondarea statului Israelit european și mai departe declară: planul viza teritoriile Moldovei, Basarabiei, Bucovinei, Maramuresului și Galiția*». Imediat ce încheie citatul René Al. de Flers se grăbește să afirme „Reproducându-l, nu fac antisemitism, ci redau adevărul” [p.203].

Ne aliniem și noi la această deviză, dar ne întrebăm indignați și nedumeriți: oare să fie adevărat că în politică țările mici nu au nimic de spus și sunt nevoite să accepte presiunea și interesul marilor puteri? Să sperăm că au trecut acele timpuri!

Chipul Moldova (ca să rămânem în sfera termenologiei literare) este cel mai adesea prezentat în presa franceză ca o zonă «cenușie» ori încurajând traficul de orice gen (prostituție, droguri...) În scopul de a modifica această optică și de a restabili puțin adevărul, **Florent Parmentier**, un tânăr cercetător francez specializat în Europa de Est, absolvent al Institutului de Studii Politice din Paris, care a venit în repetate rânduri în republica noastră, dedică un studiu sintetic foarte instructiv intitulat «*La Moldavie à la croisée des chemins*», 2003, Editura Universitoo.

Autorul face în prima parte a cărții o succintă trecere în revistă a evenimentelor importante din Istoria Moldovei de la origini până la ieșirea în 1991 din Imperiul Sovietic, iar în următorul - insistă asupra eforturilor Moldovei de a se constitui drept un Stat democratic. Astfel sunt analizate cauzele eșecului de reunificare cu România (una din cauze fiind dorința lui Iliescu de a nu-l jena pe Gorbaciov și de a păstra relații bune cu Moscova) relațiile politice moldo-române, activitatea Frontului popular, căile anevoioase și dificile ale creării noului Stat. Cele mai importante obstacole care îngreuiază acest

obiectiv, așteptându-și soluționarea cât mai rapidă și eficace, pe care Florent Parmentier le prezintă cu lux de amănunte sunt, în opinia lui, următoarele: identitatea incertă, politica adesea distructivă a minorităților, problema găgăuză și cea transnistrieană. La această opinie (**Jacques Rupnik, p.7**) subscrie și savantul Jacques Rupnik, director la Centrul European de Cercetări Internaționale, în cuvântul său din prefața cărții.

Două capitole din ultima parte a cărții sale «*La Moldavie à la croisée des chemins*», demne de a fi trecute în revistă, sunt consacrate respectiv orientării Moldovei spre spațiu european, dar și interesului Comunității Europene pentru Moldova. Lucrarea încearcă a demonstra că Europa ar avea numai de câștigat printr-o implicare cât mai profundă în evoluția acestei țări. Totodată ea (C.E.) trebuie să țină cont de specificitățile moldovenești în scopul de a o ajuta să devină un Stat-națiune viabil; (...) Această lucrare se plasează într-o perspectivă internațională în scopul de a înțelege mai bine importanța mizelor care pun în joc viitorul incert al Moldovei [p.13].

Concluziile pe care le face autorul sunt importante de reținut și pentru faptul că spre deosebire de alți cercetători care, cercetând realitatea din Republica Moldova doar o califică corespunzător, Florent Parmentier oferă în studiul său câteva soluții pentru ca aceasta să poată ieși din impasul în care se află. El consideră că Moldova încă nu a reușit să-și creeze un Stat-națiune viabil, deoarece una din condițiile principale, aceea a capacității de control și exercițiu a suveranității asupra unui teritoriu, nu este realizată [p. 137-142].

Problema principală a Moldovei, în afară de prăbușirea economică, este cea a Transnistriei. Aici este o diferență între țările Europei Centrale, unde problemele teritoriale și etnice au fost reglate după al doilea război mondial, și Balcanii, unde instabilitatea politică a condus la dezastru în cursul anilor 1990. Delimitarea teritorială sau o putem numi teritorializarea Statului pare deci a fi o precondiție a unei tranziții reușite. Or, Moldova cunoaște astăzi o tranziție dualistă, deoarece există două spații politice în interiorul aceleași țări, ceea ce diminuează șansele succesului. Transnistria, în afara faptului că ea constituie un factor de inerție prin problema teritorială, destabilizează restul Republicii prin contagiunea criminalității sale și voința sa de destabilizare a puterii de la Chișinău. Reîntregirea Moldovei pare deci o condiție necesară reabilitării spațiului său economic.

Cercetătorul descrie Rusia ca pe un imperiu în cadrul URSS. În organizarea noii Europe, după 1989, Uniunea Europeană joacă rolul de «imperiu de substituție» a imperiului sovietic, însă trebuie de subliniat că de data aceasta Europa nouă se construiește pe bazele unui «imperiu democratic». Unificarea continentului european, îndreptată spre Uniunea Europeană, se face în jurul valorilor democratice și economice ale acesteia din urmă și devine astfel un imperiu universal al cărui model din Antichitate este mai curând Roma decât Atena. Comparația Uniunii Europene cu imperiul Roman, două imperii universale, dintre care primul este pacific și democratic, ne poate ajuta în imaginarea a **trei scenarii** posibile privind viitorul Moldovei.

Primul scenariu este cel în care Moldova ar accepta prezența rusă definitivă, federalizarea Transnistriei și o integrare mai susținută în cadrul Comunității Statelor Independente (CEI). În acest caz suveranitatea nu este decât o formulă retorică, deoarece Statul nu are capacitatea efectivă de a o exersa. Prutul servește aici drept limită, spațiul

european fiind protejat de un fel de «zid al Schengen-ului», întărindu-se astfel sentimentul excluderii periferiei orientale a Uniunii Europene.

Al doilea scenariu este cel al «frontierei deschise» în care Moldova, Ucraina și Bielarus devin noii vecini ai Uniunii Europene și pentru care U.E. inventează un nou statut. Sub imperiul roman, limitele imperiului erau constituite de asocieri de popoare la extremitățile sale care aveau rolul de Stat-tampon între Imperiul Roman și cel Persan. Exemplu este Armenia antică unde populația era divizată între pro-romani și pro-persani. În cazul nostru, Moldova ar trebui să fie divizată între două puteri europene și deci neutră militar, acceptând supremația de piață rusă prin cumpărarea întreprinderilor de către capitalurile rusești, iar pe de altă parte privind spre Uniunea Europeană unde își găsește modelul de valori. Acest scenariu depinde de voința celor două mari puteri și el ar putea fi de asemenea valabil pentru Ucraina și Bielarus. În acest caz cele trei țări sunt reintebrate în orbita Moscovei într-o variantă suplă.

Ultimul scenariu este cel al integrării în Uniunea Europeană prin două modalități; ca membru al Pactului de stabilitate sau realipirea părții basarabene la România, urmând să se definească statutul Transnistriei, Bugeacului și Bucovinei.

Primul scenariu este cel mai puțin probabil. Este necesară o apropiere a celor două «imperii», 11 septembrie a permis o evoluție în acest sens, iar o adeziune a Moldovei la Uniunea Europeană este probabilă, ea depinzând în primul rând de propria sa voință. Perspectivele viitorului Moldovei depind de capacitatea Uniunii Europene de a securiza frontierele sale, în special cele ale României și Moldovei prin propunerea unui model de asociere care să favorizeze dezvoltarea economică și democratizarea. Este vorba de găsirea unei soluții globale pentru Europa de Sud-Est, conturul mediteranian și statele post-sovietice, căutând să nu izoleze Rusia. Autorul conchide că viitorul Moldovei este legat, fără nici un dubiu, de Uniunea Europeană.

Într-o cronică la această carte Julien Nessi apreciază studiul tânărului cercetător, care pledează în special, în concluziile sale, în favoarea unei reabilitări a Moldovei de către Uniunea Europeană și o apropiere de Bruxelles pentru a evita un scenariu catastrofal.

Aceiași termeni gravi referitori la destinul poporului moldav sunt folosiți și de **Jean Nouzille** chiar în titlu altei cărți pe care vreau să v-o prezint: „*La Moldavie, histoire tragique d'une région européenne*” (Editura BIELER, 2004).

Autorul, care este și președinte al Comitetului european de istorie și strategie balcanică, trece în revistă, obiectiv și competent, istoria Republicii Moldova, începând cu fondarea Principatului Moldav, care a cunoscut perioada sa de glorie sub domnia lui Ștefan cel Mare, ce a făcut din Moldova un scut al creștinismului împotriva invaziei otomane, până în 2004, când s-au comemorat 500 de ani de la moartea sa.

Această incursiune în trecutul Moldovei a fost determinată, cum menționează autorul în introducerea cărții, de numeroasele probleme care sunt semnalate astăzi de Consiliul Europei, cu care se confruntă actualmente Republica Moldova la tema relațiilor interetnice, a prezenței trupelor și a armamentului militar rus pe teritoriul țării, de preluarea rusificării învățământului, de limitarea libertății de expresie și de dificultățile funcționării Mitropoliei Basarabiei.

O scurtă incursiune în structura cărții se impune. Cele șapte capitole cuprind următoarele subiecte:

Primul: **Originea și dezvoltarea Principatului Moldav**, începe cu evocarea evenimentelor din sec. XIV și finisează cu mijlocul sec. XVII, când sub domnia lui Vasile Lupu, Grigore Ureche a scris „Cronica istoriei Moldovei de la origini, din 1359 până în 1595”, folosind surse moldovenești și cronici poloneze, precum și surse occidentale în latină. Autorul insistă asupra afirmației lui Grigore Ureche privind originea latină a poporului român și a limbii pe care o vorbește acesta.

Capitolul II, Războaiele din sud-estul european și destinul Moldovei, remarcă influența poloneză în Moldova la începutul sec. XVII, războiul austro-turc din 1683-1699, războaiele ruso-turce din 1711 și respectiv 1768-1774, războiul austro-ruso-turc din 1787-1792, relațiile Moldovei cu Imperiul Otoman la începutul sec. XIX și colonizarea teritoriilor cucerite de Rusia între Nipru și Prut.

Cel de-al III-lea capitol, **Anexarea Basarabiei la Rusia** evocă evenimentele începând cu războaiele ruso-turce din 1806 până în 1812 și 1828-1829, Revoluția din 1848 și Unirea Principatelor, Primul Război mondial, Revoluția rusă se încheie cu problemele cu care s-a confruntat Basarabia în anii 1917-1918.

Ultimele trei capitole, respectiv Reintegrarea Basarabiei și a Moldovei Sovietice, Timpul Probelor și Republica Socialistă Sovietică Moldovenească trece în revistă grelele încercări la care a fost supus acest popor pe parcursul sec. XX, printre care, citez: „*începând cu 1940, Basarabia, care cuprindea 66% de românofobi, este victima unei represiuni severe, a deportărilor masive, a unei foamete ”organizate”, de implantare a coloniilor sovietice și de-o rusificare intensă. Ca rezultat, s-a eliminat elita românofobă*” [Nouzille, p. 211].

Ultimul capitol al cărții, Republica Moldova începând cu 1990, este o analiză a evenimentelor din ultimii 14 ani ai statului moldav care și-a proclamat independența în 1991 și care s-a confruntat cu probleme interne ce au condus la autonomia Găgăuziei și la separarea Transnistriei. Merită menționate opiniile lui Jean Nouzille în diverse probleme. Să exemplificăm: „Cu o serie de acțiuni lansate de guvernul instalat în urma alegerilor parlamentare din februarie 2001, P.C.M. a demonstrat că el este o formațiune politică antioccidentală, orientat ideologic și cultural spre Rusia. Unul din obiectivele lui principale este continuarea rusificării pentru ca societatea moldavă să nu se poată distanța cultural de Rusia și pentru a nu se putea familiariza cu un alt sistem de valori din Europa. Prin procesul de rusificare, autoritățile comuniste conduc o politică de discriminare culturală contra românilor și contra altor etnii minoritare non-ruse, frânând evoluțiile democratice din spiritul unui multiculturalism european și provoacă deliberat o neînțelegere între Rusia și Moldova. Această politică destabilizează climatul etno-cultural și politic din societatea moldavă ” [p.292].

Referitor la problema federalizării Republicii Moldova, Jean Nouzille afirmă că „astăzi, în optica diplomației ruse, federalizarea Republicii Moldova, sub controlul strict al Moscovei, ar fi o soluție de „compromis” ce ar permite a conserva o prezență rusă în zonă. Proiectul rus de federalizare a Republicii Moldova are ca puncte de plecare următoarele obiective strategice:

1. neacceptarea integrării Moldovei în structurile europene și euroatlantice;
2. restricția și eliminarea influenței europene în Republica Moldova;
3. menținerea Republicii Moldova în zona de influență exclusiv rusă.

Ideea de unire a Republicii Moldova cu România este comentată de expertul european

drept o tendință firească a poporului cu o comunitate istorică, lingvistică și culturală comună. „Dar, subliniază el, o unire simplă în condițiile actuale este imposibilă. Pe de o parte, existența Republicii Moldova este o realitate istorică, și pe de altă parte, România a fost primul stat care i-a recunoscut independența. (...) Pentru a cunoaște dacă Moldova va alege calea de federalizare ori cea de unire cu România, trebuie de știut ceea ce gândesc și ce cred realmente cetățenii Republicii, sub rezerva că acestea s-ar putea exprima liber și ar putea fi consultați la acest subiect” [p.293].

Relatiile dintre Republica Moldova și Europa lasă încă multe de dorit. Autorul citează concluziile din 28 ianuarie 2003 a trei experți adresate lui M. Walter Schwimmer, Secretar general al Consiliului Europei: „Situția actuală din Moldova este pentru noi un subiect de preocupări din ce în ce mai mari. Instituțiile democratice nu funcționează întotdeauna, deci Guvernul comunist se face responsabil de acest lucru” [p.294].

Dar și mai îngrijorător sună ultimul pasaj al cărții lui Jean Nouzille care consideră că „Republica Moldova este o zonă sensibilă și explozivă pe continentul european din cauza șecului economic și social, dar și a renașterii naționalismului” [p.295].

Pesimist sfârșit, dar convingător pentru a sensibiliza Comunitatea Europeană și opinia publică din occident asupra tragediei unui popor ce se consumă chiar în inima Europei, fără ca acesta să aibă posibilitatea să-și apere identitatea și elementarul drept la existență.

Ne bucură faptul că necesitatea iminentă a prezenței acestei cărți pe teritoriul republicii a fost constientizată și că ea a apărut anul trecut în traducere românească la Chișinău.

Ultima carte pe care aș vrea să o prezint este «*Perspectives roumaines*» apărută la Editura L’Harmattan, 2004 sub îndrumarea lui **Catherine Durandin** (doctor în litere, fostă elevă la Școala Normală Superioară, profesor la Universitatea Inalco, director de studii la Institutul de Relații Internaționale și Strategice, autor a numeroase articole și lucrări privind România și relațiile euro-atlantice) și prin colaborarea **Magdei Cârneli** (doctor în Istoria Artei, actual director-adjunct la Centrul Cultural Român de la Paris).

Cartea înserează o privire controversată a unui grup de experți americani, francezi și români, venind din domenii diferite: antropologie, economie, istorie, științe politice care analizează cei cinsprezece ani bulversanți (1989-2004) ai tranziției românești. Spre satisfacția noastră ea cuprinde și două materiale privind Republica Moldova. Primul aparține **Angelei Demian**, doctorandă în sociologie politică la Școala de Inalte Studii Sociale, intitulându-se «*Logici identitare, logici etatice. Relații între România și Republica Moldova*». Studiul conține un material foarte interesant în domeniu și este util pentru a te introduce la subiectul propus. Dar cum scopul nostru este de a reconstitui chipul Moldovei din perspectiva franceză, vă invit să contemplăm împreună un «*Tablou al unei scurte călătorii în Republica Moldova*» al lui **Claude Karnoouh**, cercetător la Centrul Național de Cercetări Științifice, profesor la Centrul de studii pentru Europa Centrală de la Inalco, Paris.

Spre deosebire de studiile și articolele analizate anterior, care s-au impus printr-o ținută științifică sobră și riguroasă, Claude Karnoouh își permite un stil mai artistic, specific unui jurnal de călătorie, care e acompaniat adesea de remarci și concluzii socio-politice scilicet.

Aventura începe luni, 22 iulie, 2002, la Aeroportul Charles de Gaulle, unde Claude Karnoouh urmează a lua avionul spre Chișinău. Cele trei ore de întârziere, cauzate de o defecțiune tehnică a avionului, îl neliniștesc, dar până la urmă Yak-ul 40 aterizează cu bine

pe aeroportul din Chișinău, mic și curat, unde controalele celor bănuiți se desfășoară în mod curtenitor.

Pentru că sejurul savantului (vine la cursurile Universității de vară organizate de Soros-Moldova în cadrul programelor Est-Est) se va derula la Vadu lui Vodă, zona respectivă și atmosfera prietenească din cadrul seminarului vor fi descrise cu lux de amănunte și cu o doză de umor și căldură.

Optica se schimbă însă când participanții cursurilor de vară vor face o călătorie în Transnistria. Autorul se dovedește a fi un fin observator al împrejurimilor și oamenilor pe care-i întâlnește, al satelor cu case mici și joase, constatând că sărăcia este aici, repetată, răspândită, omniprezentă. [Durandin, p.273]. Rămâne nedumerit, ca și alți participanți, (tineri din Moldova, România, Ungaria, Ucraina, Polonia, Rusia) de instrucțiunile celor care organizează excursia în Transnistria, de maniera suspicioasă și ridicolă a soldaților de la frontieră, de obligația de a plăti viza de intrare la fiecare șase ore, de instrucțiunile în stil comsomolist ale celor care dirijează excursia și de angajamentele unei persoane dubioase care-și asumă sarcina de a-i proteja. „De cine și de ce?” – se vor întreba ei. Apoi urmează șocul cu realitatea transnistreană propriu-zisă, unde tronează un sovietism care nu exista nicăieri în fosta Uniune nici pe timpurile lui Gorbaciov. În afara cetății construită de Stefan Cel Mare la Bender ca și la Tiraspol, constată el, nu e nimic altceva de văzut decât tancurile T 34 urcate pe soclurile de granit pe care le întâlnești la tot pasul. Savantul francez intuiește pe parcursul acestui scurt popas cât de puternică este forța minoritară rusofonă din Transnistria, venită de pe timpurile ex-Uniunii Sovietice din Rusia și Ucraina din motivele salariilor înalte ce li se ofereau și care nu au acceptat nici independența Moldovei ex-sovietice (a Basarabiei), nici, în consecință, ca româna să poată obține statutul de „limbă de stat”. (Claude Karnoouh, p.276) Este evident că la Tiraspol, ca și peste tot în Transnistria, așa-zisul conflict lingvistic nu este decât unul politic, și nu cultural. Dar remarcă și faptul că tinerii români nu sunt rău intenționați spre limba rusă și că aceștia citesc și vorbesc rusește fără resentimente.

Și cum educația franceză și spiritul de om liber îl acompaniază mereu pe savant, rămâne perplex când în mănăstirea de la Chitcani, o femeie i se adresează în rusă cu agresivitate ca să îngenuncheze în fața icoanelor și să-și facă cruce. „Este pentru prima oară când mi s-a făcut o asemenea remarcă într-o biserică ortodoxă. Niciodată în România chiar dacă vizitasem zeci de lăcașe în toate regiunile țării, nici un fidel nu mi-a reproșat de a nu mă închina în fața imaginilor sacrale, de a nu le săruta, de a nu-mi face cruce. Semn că aici domină o versiune mai rigidă a credinței care mi se pare absentă în ortodoxia română”. (Claude Karnoouh, p.278)

Imaginea Statului fantomă – Transnistria va lăsa în mintea lui Claude Karnoouh ca și a tuturor celor care au cunoscut-o, fără a mai insista și asupra altor amănunte, - un gust amar.

Călătoria în Găgăuzia, la universitatea găgăuză din Comrat, este un alt itinerar pe care autorul studiului ne invită să-l facem împreună. Ziua e ploioasă, controalele poliției dese (patru de la Chișinău până la Comrat!), peisajul cu sate identice sumbru și trist, dar atmosfera din autocarul care rulează cu 50 km la oră, - caldă și amicală. Ochiul savantului, acompaniat de un real talent literar, știe să surprindă esențele în detalii din cele mai mărunte. Putem remarca asta și din nedumerirea autorului când îl salută pe primul țăran găgăuz cu un „bună ziua” sonor și nu este învrednicit de nici un răspuns, fapt semnificativ pentru primul

contact cu Găgăuzia și pentru respectul pe care-l poartă locuitorii acestui teritoriu acum autonom nescrisei legi a găzduirii.

Urmează apoi întâlnirea cu conducerea universității, cu alocuțiuni în limba rusă și pledoarii pentru tradiții naționale găgăuze,- un amestec de frescă suprarealistă cu elemente comice. Obiectiv și fără menajamente savantul smulge vâlul de pe falsul motiv invocat de minoritățile găgăuze, ghidați bineînțeles de forțele separatiste ruse, de a studia într-o limbă care nu are nici o tradiție scrisă, (de fapt, studiile la Comrat se fac în rusă și nu în găgăuză!) studenții nemanifestând nici o dorință pentru limba „incapabilă de a purta un concept al modernității” [Karnoouh, p. 281]. Ochiul versat al savantului francez vede și implicarea Turciei, cu eforturile sporite pe care le face prin intermediul ajutoarelor culturale, ca să se reintroducă în jocurile politice din regiune.

Pentru a generaliza punctul de vedere al lui C. Karnoouh asupra universității găgăuze vom cita următorul fragment: „Părăsim universitatea plini de compasiune pentru studenții care-și pierd timpul...(...) această instituție fără trecut, fără venituri necesare pentru a realiza un învățământ modern (...) fără bibliotecă, adică fără memoria culturii umane în afara căreia nu există universități, ci școli mediocre și semiprofesionale, distribuind pseudo-diplome” [p.283].

Cea de-a treia călătorie este la **Tiganii din Soroca**. Realitatea ce i s-a derulat în partea de nord a Moldovei și orașul Soroca dintr-o duminică călduroasă de vară releva o mare sărăcie a populației [*idem*, p.284]. Iar oamenii din administrație cu care se întâlnește nu sunt decât vechi „aparataci” cu alură și comportament brejnevist. Din comunicarea lor despre viața socială și culturală a minorităților și a relațiilor acestora cu instituțiile departamentale și municipale, a reieșit clar că ucrainenii și rușii posedă licee ori clase cu studiere în limba lor, în timp ce țiganii și evreii aleg sistematic rusa ca prima limbă de studiu, româna nefiind obligatorie chiar dacă este limbă de Stat.

După prânzul copios, delegația, din care face parte și C. Karnoouh este invitată să viziteze „colina țiganilor” împânzită cu palate unul mai mare decât altul, impregnate a sugera o pseudo-artă ce reprezintă valorile societății de consum. Sunt de reținut și șiretlicurile la care recurg țiganii pentru a nu contribui la viața socială a orașului. Dar să revenim la text: „*La întrebarea mea despre colectarea impozitelor locale am văzut pe chipul interlocutorului meu un zâmbet enigmatic. Nu, în acest cartier nimeni nu plătește impozite locale, iar dacă autoritățile administrative ar insista, conducătorii țigani ar comenta această cerință ca o discriminare făcută împotriva unei etnii desconsiderate, invocând ura rasială....*” [*idem*, p.289].

Somptuoasa colină țigănească, cu jocurile ei de artificii l-a întristat mai mult decât sărăcia băștinașilor, observatorul rămânând pesimist la posibilitățile acestei țări de a se sincroniza eficient cu Occidentul.

În sfârșit, poposind la Chișinău martorul francez apreciază arhitectura modernă de la Porțile orașului, rămâne impresionat de una din cele mai minunate pieți de flori din Europa, savurează înghețata moldovenească gășind-o de o excelentă calitate, colindă piața de artizanat în ideea de a descoperi ceva original, dar surpriza i-o oferă oamenii cu care se întreține; intră în faimosul Citycenter, întrebându-se cine ar fi acele femei tinere machiate ca prostituatele de lux, trecând de la o vitrină la alta? Și aici, o dată în plus are impresia că asistă la un truc de spălare a banilor. Coboară apoi la piața centrală pe care-o privește drept *un turn Babel cu tipuri umane diferite*.

Chișinăul îi va lăsa o impresie confuză și nu se va simți bine în el. Să fie din cauza omniprezenței poliției de la fiecare colț de stradă, a bodyguardurilor din ușile magazinelor luxoase, ori a violenței care se resimte în aer?- se întreabă autorul. Pentru a spulbera aceste semne de întrebare și a-și finisa impresiile Claude Karnoouh promise să revină.

Concluzii

Așadar, ca să generalizăm informația pe care am prezentat-o, constatăm cu satisfacție că imaginea Moldovei în Franța iese în ultimii ani din conul de umbră în care se pomenise de atâta vreme, provocând curiozitatea, dar și compasiunea elitei franceze care se „angajează” de a fi un avocat pentru poporul moldav în eforturile lui de a-și reconstrui identitatea și a se sincroniza cu valorile europene.

Autorii studiilor pe care le-am analizat, constată unanim că drama Moldovei actuale e cauzată de politica imperială rusă care s-a implicat în viața acestui popor încă din sec. XVIII. Aceste ambiții imperiale și șoviniste continuă și în perioada modernă prin încurajarea forțelor distructive separatiste din Transnistria și Găgăuzia pentru a destabiliza funcțiile statului moldav.

Unica soluție de ieșire din acest impas „tragic și catastrofal” este, în opinia savanților și politologilor francezi, aderarea Republicii Moldova la Comunitatea Europeană, care se poate efectua pe două căi – fie alături de România, ori printr-un statut special acordat de Comunitatea Europeană în cazul când Republica își manifestă interes pentru această aderare.

Toate aceste lucrări despre care am vorbit, prezintă o imagine a Moldovei de acum câțiva ani. Puțini pentru istorie, dar destui pentru ritmul tumultuos al vieții pe care-o trăim.

Ultimele evenimente politice, în care suntem antrenați, s-ar părea să fie optimiste în ideea aderării cât mai curânde a Republicii noastre la Comunitatea Europeană. Iar chipul Moldovei văzută de savanții din Franța (ca să revenim la preocuparea noastră de pe parcursul acestui studiu) pare să semene cu vechiul zeu roman (**Florent Parmentier, p. 141**) cu două fete, Ianus, paznic la porțile Romei, care personifică cele două mari figuri istorice: privind în același timp spre Vest, cea a lui Ștefan cel Mare, și spre Est, cea a lui Dimitrie Cantemir.

Surse bibliografice

1. George F. Jewsgury, *Anexarea Basarabiei la Rusia: 1774-1828*, Studiu asupra expansiunii imperiale, traducere de Alina Pelea, Iasi: Polirom, 2003
2. René Al. de Flers, *Radio Europa Liberă și exilul românesc*, București: Editura VESTALA, 2005
3. Jacques Rupnik, în prefața cărții lui Florent Parmentier, *La Moldavie à la croisée des chemins*, Editura Universitoo, 2003
4. Jean Nouzille, *La Moldavie, histoire tragique d'une région européenne*, Editura BIELER, 2004
5. Sous la direction de Catherine Durandin. Avec la collaboration de Magda Cârnelci, *Perspectives roumaines*, Paris : Editura L'Harmattan, 2004
6. Claude Karnoouh, în *Perspectives roumaines*, Sous la direction de Catherine Durandin. Avec la collaboration de Magda Cârnelci, Paris: Editura L'Harmattan, 2004
7. Florent Parmentier, *La Moldavie à la croisée des chemins*, Editura Universitoo, 2003.

DIMENSIUNEA TEATRALĂ A COMUNICĂRII POLITICE TELEVIZUALE ÎN VIZIUNEA CERCETĂTORILOR FRANCEZI

Alexandru BOHANȚOV,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău
bohantsov@mail.ru

În celebrele sale conferințe, ținute la teatrul „Coliseo” din Buenos Aires, Jorge Luis Borges spunea că el și-a imaginat întotdeauna lumea ca o bibliotecă. Samuel Beckett, Federico Fellini sau, mai aproape de timpul nostru, dramaturgul Matei Vișniec, au fructificat formula estetică *lumea ca circ*. Dar metafora care a pătruns cel mai adânc în conștiința publică este shakespeariana *lume ca teatru*. Actualmente, toate tipurile de discurs mediatic vehiculează termeni specifici lumii spectacolului, ceea ce denotă faptul că resursele teatrale ale comunicării interumane sunt, practic, inepuizabile.

Cercetătorul Mihai Dinu face o inventariere aproape exhaustivă a noțiunilor teatrologice care au intrat temeinic în vocabularul curent – o dovadă în plus că analogia viață/spectacol este mai mult decât o simplă figură de stil. Astfel, în expresiile uzuale pot fi depistate: a) speciile genului dramatic (“*tragedia* scufundării Titanicului”, “*drama* din familia X”, “*comedia/farsa* alegerilor”); b) faze din procesul de pregătire și desfășurare a spectacolului (“repetiția generală a intervenției militare în Irak”, “*avanpremierea* Jocurilor Olimpice”, “ultimul *act* al procesului lui Bill Clinton”, “soția i-a făcut *scene* președintelui”); c) elemente/personaje ale spațiului teatral (“*culisele* puterii”, “*scena* politică”, “actorii/figuranții/protagoniștii vieții politice”, “ieșirea la rampă a directorului FBI”, “convorbiri în *decorul* stațiunii Y” etc.) [Dinu, p. 49].

„Societatea spectacolului” (Guy Debord) a devenit obiect de analiză în multe lucrări științifice de răsunet, paradigma teatrală fiind mereu invocată în evoluția culturii, când se dorește găsirea unor explicații plauzibile despre „actorii” implicați în spectacolul vieții sociale. Erving Goffman a combinat „interacționismul simbolic” al Școlii de la Palo Alto cu propriul concept de analiză dramaturgică asupra existenței umane pentru a elucida retorica obișnuită a vieții, arătând că gesturile oamenilor vor să dea impresia de adevăr, *ca la teatru* [Goffman]. Altfel spus, se produce un fel de dispariție a hotarelor dintre viață și spectacol.

Ne amintim, cu acest prilej, că în anul 2005 s-au împlinit exact 40 de ani, de când regizorul rus Iuri Liubimov a fructificat această idee venind „dinspre teatru”. Astfel, dânsul a anulat tradiționala rampă în spectacolul *Zece zile care au zguduit lumea* după cunoscuta carte a scriitorului și jurnalistului american John Reed, marinarii revoluției trecând în marș prin piața din fața Teatrului „Taganka”, iar la intrare o santinelă străpungea biletele cu baioneta. În consecință, actorii s-au pomenit în sală, iar spectatorii – în scenă. Totul s-a amestecat. Montarea respectivă a determinat pentru mulți ani înaintea matricea stilistică a teatrului.

În această „reprezentare populară de pantomimă, circ, bufonadă și... împușcături” patosul revoluționar a fost întregit cu elemente coregrafice, cântece patriotice, proiecții cinematografice etc., regizorul rus fiind vădit influențat de experiențele teatrale ale lui Vsevolod Meyerhold, Evgheni Vahtangov și Bertolt Brecht. A fost un spectacol extrem de insolit pentru teatrul sovietic din acele timpuri care, în principiu, era unul foarte cuminte

și plin de smerenie. În cazul dat, se putea vorbi despre un șoc artistic sau despre o epatare nedisimulată, ba chiar despre un fel de „huliganism teatral”, fiindcă în sala de spectacole erau trase focuri de armă asurzitoare și mirosea a praf de pușcă... Din acel moment, regia lui Iuri Liubimov nu va mai căuta să-și menajeze spectatorul, ci va încerca să-l reactiveze neconținut, în cadrul actului scenic, prin intermediul unor strategii de comunicare teatrală de sorginte modernă.

Teatrul lumii nu putea să nu devină un domeniu privilegiat al spectacolului mediatic. Este vorba, în fond, de dimensiunea antropologică a comunicării de masă care derivă din studiile de antropologie culturală și, mai recent, din cele de antropologie politică. Această perspectivă științifică se conturează tot mai pregnant ca un domeniu aparte de cercetare, cu o conceptualitate proprie [Coman]. Antropologul și sociologul francez Georges Ballandier, unul dintre fondatorii noii discipline științifice – antropologia politică – spune deschis că demersul său de natură interdisciplinară se sprijină și pe ideile regizorului, dramaturgului, teoreticianului și istoricului de teatru Nicolai Evreinov – „*un rus înzestrat cu talente multiple*, însă prea puțin cunoscut – cu excepția lui Beckett care-i recunoaște influența în întemeierea teatrului deriziunii” [Ballandier, p. 15]. Susținător al unui *teatru spontan* sau *autonom*, conform propriei definiții, N. Evreinov considera că manifestările vieții au suport teatral. Preluând formula sugestivă a regizorului, G. Ballandier scrie că „*actorii politici trebuie să-și plătească tributul cotidian teatralității*” [idem]. Volumul *Scena puterii* (cu o prefață extrem de consistentă a sociologului Ioan Drăgan) constituie, în fond, o aprofundare a lucrării sale de pionierat *Anthropologie Politique* (Paris, P.U.F., 1967), în care autorul combină, la modul măiestrit, instrumentele teoretico-metodologice ale antropologiei și politologiei cu finețea „gândirii comunicaționale” (Bernard Miège).

Fenomenul de teatralizare a mesajului audiovizual a fost prezent tot timpul pe micul ecran dar, la ora actuală, în virtutea unor factori tehnologici, sociologici și comerciali, a căpătat un caracter aproape generalizat. Drept tipare genetice ale teatralizării (realității parateatrale) pot fi considerate: formele sacrale ca modalitate de existență a lui *homo religiosus* (ritualuri, datini, misterele medievale, serviciile divine); obiceiurile populare de peste ani (calendarul agricol, sărbătorile de iarnă etc). Am putea include în această listă sărbătorile profane (naționale, sociale, familiale, culturale) care, așa cum subliniază unii mitologi, împrumută parțial mecanismul celor religioase. Să nu uităm de sărbătorile de stat (festivități, solemnități, „triumfuri”, jubilee, ceremonii funebre), manifestări cu diferite ocazii, unele dintre care, într-un trecut nu prea îndepărtat, ne-au lăsat un gust amar de „teatru de cea mai joasă speță”.

Chiar unele acțiuni de masă actuale sau manifestații politice se sprijină, de asemenea, pe „strămoșii” lor genetici din cadrul culturii teatrale (carnavaluri, spectacole sportive, manifestații de stradă, festivaluri etc). Este destul de concludentă, în acest sens, secțiunea cărții care are drept obiect de analiză carnavalul, inclusiv cel brazilian, în care G. Ballandier pune în lumină valoarea terapeutică a acestei manifestații populare, precum și rolul carnavalului în dezamorsarea tensiunilor sociale. Teatralizarea culturii audiovizuale în epoca civilizației tehnologice are scopuri diferite, în funcție de statutul postului TV: pentru instituția publică ea contribuie la stabilizarea societății, la întreținerea homeostaziei; în cazul comunicatorului privat miza consistă în sporirea volumului de produse comercializate prin intermediul publicității; artistul își vede împlinit proiectul de creație sau fructifică o

comandă comercială. Receptorii dobândesc informații, se relaxează, se recrează, se distrează; într-o măsură mult mai mică capătă cunoștințe noi sau obțin anumiți „fermenți” necesari procesului de comunicare și socializare.

A căpătat o amploare deosebită teatralizarea vieții private a „personajelor” publice – politicieni, actori, interpreți de muzică ușoară, sportivi. Sistemul reprezentațiilor teatralizate din cadrul televiziunii și-a pus amprenta și pe imaginea omului care apare pe micul ecran. În direcția respectivă s-au produs metamorfoze notabile. Personajele de televiziune (inclusiv din zona programelor de non-ficțiune) pot fi considerate, cu un grad de aproximație mai mic sau mai mare, ca variațiuni ale actorilor-comedienii. Multe din experiențele scenice fundamentale, înregistrate de evoluția milenară a teatrului, pot fi consemnate și în reprezentațiile audiovizuale actuale: de la fânturile fantasmagorice ale spectacolelor folclorice și măștile teatrului grec sau ale *comediei dell' arte*, de la personajele arhetipale ale comediei clasice sau marionetele din teatrul absurdului, ajungem la imaginea-mască a comunicatorului contemporan, precum și la „figuranții” spectacolului de televiziune.

Sloganul relevant al timpului nostru a devenit „sunt văzut, deci exist”. Apariția starurilor în viața politică contribuie la perpetuarea unui spectacol continuu al identităților prefabricate. Unele dintre funcțiile directorului de scenă au fost preluate în audiovizualul modern de către creatorul de imagine (*imagemaker*). Valențele semantice ale conceptului de imagine s-au diversificat. Actualmente, conceptul respectiv desemnează „o creație sau impresie publică, făurită mai degrabă pentru a atrage audiența, decât pentru a reproduce realitatea: aceasta implică un anumit grad de falsitate, astfel încât realitatea rareori se mai suprapune peste imagine. În acest sens, putem vorbi despre imaginea unui produs de consum sau a unui politician” [O’Sullivan, p. 169].

Memoria telespectatorului avizat a reținut un moment semnificativ, legat de bătăliile electorale televizate în cadrul alegerilor prezidențiale din Rusia anului 1996, care a pus în lumină marele decalaj dintre *image* și *realitate*. Imaginea lui Boris Elțîn, vehiculată de mediile audiovizuale, era a unui om de o bună condiție fizică, excelând în dansuri după melodii *rock*. Realitatea era cu totul alta: peste câțiva vreme președintele ales al Rusiei avea să suporte o serioasă intervenție chirurgicală la cord.

Televiziunea de azi este un liant social al postmodernității, dar și un important factor al schimbării sociale care implică, mai mult ca oricând, procese de natură comunicațională. În acest sens, în societățile de tranziție „elitele tradiționale”, chiar din familiile „nobiliare”, pierd din popularitate și influență (își reduc capitalul simbolic, într-un fel), pe măsură ce câștigă teren „noile elite”, promovate și de către canalele TV. În contextul respectiv, G. Ballandier lansează o formulă memorabilă – actorul „telepolician”. Iar într-o recentă istorie socială a comunicării de masă, care consemnează fenomenul mediatic de la Gutenberg la Internet, este acreditată ideea că televiziunea e responsabilă oarecum de renașterea teatrului politic, conferindu-i acestuia forme noi: „Cei ce studiază mijloacele de comunicare – sugerează autorii volumului respectiv – ar trebui să încerce să plaseze în perspectivă istorică ideea susținută de Roger-Gérard Schwartzberg, potrivit căruia nașterea „statului-spectacol” și a „sistemului starurilor” în politică este consecința apariției televiziunii, sau afirmația lui Guy Debord conform căreia societatea secolului XX este „o societate a spectacolului”, în care „ordinea predominantă ține un *discurs neîncetat despre sine într-un monolog neîntrerupt al laudei de sine*” [Briggs, Burke, p. 47].

Formele concrete de reprezentății audiovizuale cu caracter parateatral (fără scenă) pot fi delimitate în funcție de spațiul de desfășurare al acțiunii: a) în studioul de televiziune (o „felie de realitate” ajustată sub aspect artistic); b) în viața reală (un segment de realitate surprinsă în flagrant, dar tratată în conformitate cu principiile de compoziție ale artei televizuale). La finele „stagiunii” televizuale 2003-2004, teleastul Leonid Parfionov, celebrul prezentator al ciclului de emisiuni *Namedni* (NTV), a avut originala idee de a reuni, într-o ediție specială, cele mai bune reportaje ale anului, difuzate în acest prestigios program. Printre subiectele de răsunet a fost nominalizat și cel realizat de Aleksei Pivovarov, dedicat unui eveniment de primă mărime în viața politică a Rusiei din anul 2004: ceremonia de investire în funcție a președintelui Vladimir Putin, transmisă în direct de postul de televiziune ORT. Reporterul a menționat, în stilu-i ironic, că acest spectacol de mare anvergură poate fi considerat principalul *reality show* al anului politic ce s-a scurs. O fastuoasă punere în scenă, în care s-a resimțit prestația profesională de excepție a unor realizatori de la *Fabrica zvezd, Poslednii gheroi* și de la alte câteva proiecte de amploare ale primului canal de televiziune rus. De altfel, transmisiunea în cauză a valorificat o tehnică de montaj specifică videoclipului. Reportajul lui A. Pivovarov a inclus o incitantă alternanță de cadre din filmul *Сибирский цирюльник* (Bărbierul din Siberia) al regizorului Nikita Mihalkov și de la ceremonia de investire propriu-zisă, realizatorul neuitând să precizeze: „Dacă țarul Aleksandru III (în rol Nikita Mihalkov) a intrat în Kremlin călare pe un cal alb, apoi președintele Putin a venit cu un „armăsar de culoare neagră” (un automobil de marcă). Încă un amănunt demn de reținut: și în momentul depunerii jurământului de către președintele rus, și în film a defilat regimentul de cavalerie al studioului „Mosfilm”. Astfel, cunoscutul slogan – Viața bate filmul – riscă să-și piardă conotațiile metaforice...

Așadar, în spațiul audiovizual postmodern este tot mai vizibilă tendința unor comunicatori de a apela la o anume punere în scenă a realității pentru a capta interesul maxim al telespectatorilor. Iar în acest proces de scenarizare și dramatizare a vieții sociale, realizatorii de mesaj audiovizual mizează, în mod prioritar, pe elemente cu caracter spectacular. În plus, dacă un eveniment de natură dramatică n-a devenit obiectul unei transmisiuni în direct a televiziunii sau, din variate motive, a fost ratată șansa de a-l înregistra la momentul oportun, atunci pentru reconstituirea întâmplărilor se recurge la practicile de simulacru, la diverse scenarii de spectacol mediatic. Universul construit de audiovizual (așa-zisa *tele-realitate*) șterge granițele dintre „factual” și „ficțional”, dintre „esență” și „aparență”, iluzia teatrală de pe micul ecran producându-le unor receptori un fel de „anestezie catholică” (G. Ballandier). Este dimensiunea cea mai controversată a discursului audiovizual, care trezește o justificată îngrijorare în rândul analiștilor comunicării de masă.

Referințe bibliografice

1. Ballandier, Georges. *Scena puterii*. – Oradea: Editura AION, 2000.
2. Briggs, Asa. Peter Burke, *Mass-media. O istorie socială. De la Gutenberg la Internet*. – Iași: Polirom, 2001.
3. Coman, Mihai. *Mass media, mit și ritual. O perspectivă antropologică*. – Iași: Polirom, 2003.
4. Dinu, Mihai. *Paradigma teatrală a comunicării sociale: de la metaforă la simbol* // Revista română de Comunicare și Relații Publice. Ianuarie 1999, nr. 1.
5. Goffman, Erving. *Viața cotidiană ca spectacol*. – București: comunicare.ro, 2003.
6. O’Sullivan, Tim. *Concepte fundamentale din stintele comunicării și studiile culturale*.-Iași: Polirom, 2001.

NOTE DESPRE INFLUENȚA FRANCEZĂ ASUPRA CULTURII ROMÂNE

Valentina ENACHE

Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău
sten_for_u@yahoo.com

Modernizarea culturii române a evoluat sub semnul spiritualității franceze. Cultura română a avut contacte frecvente cu mediul spiritual francez, Franța a fost țara, unde s-a publicat prima lucrare de teologie creștină, scrisă în latină de Nicolae Milescu-Spătaru în 1699.

În secolul al XVIII-lea se intensifică occidentalizarea culturii române. Pregătirea pentru intrarea în Occident începe prin limbă. Limba română suferă un proces de neologizare, Miron Costin, Dimitrie Cantemir folosesc multe cuvinte occidentale de origine franceză.

Ideile Iluminismului pătrund în Principate prin învățații francezi, care-i însoțesc pe fanarioți, prin amplificarea legăturilor culturale cu Franța, în călătoriile boierilor și tinerilor la Paris în efectuarea traducerilor din literatura franceza, circulația cărților, formarea unor biblioteci de carte franceză. Contactele cu Franța se fac și prin jurnalele la care sunt abonați mulți boieri. În principate se citea „La gazette de Paris”, „Le Journal encyclopédique”. Boierii își schimbă mobila, comandă canapele din Franța, își aduc grădinari și bucătari din Occident. Țările Române sunt pline de profesori și secretari francezi.

Din marii iluminiști ai timpului, Ion Budai Deleanu a fost influențat de ideile lui Montesquieu, Rousseau, Voltaire. Romanele sale alegorice sunt în contextul timpului și se aseamănă după stil cu romanele franceze. Criticii literari îl consideră un om cu desăvârșire occidental, fără a pierde nimic din spiritul țaranului român.

Influența iluminismului francez asupra culturii române a fost de lungă durată, el a modelat gândirea socială și politică românească până la mijlocul secolului al XIX-lea. Doctrina dreptului natural, ideea guvernării democratice au schimbat conștiințe în mediul românesc, au proiectat reforme politice și sociale în secolul al XVIII-lea. Deși iluminismul românesc s-a deosebit de cel francez prin mai multe trăsături de ordin politic, totuși putem afirma că el a impus un anumit stil procesului de creare a spiritualității românești și a contribuit la occidentalizarea culturii române în secolul al XIX-lea.

Secolul al XIX-lea abundă în personalități, care au avut o pregătire temeinică în universitățile franceze. Petrache Poienaru, care și-a făcut studiile la Paris, a fost un energetic organizator al învățământului românesc. Nicolaie Bălcescu a stat la Paris unde a urmat cursurile de filozofie a istoriei ale lui Edgar Quinet și Jules Michelet. În februarie 1848 a luat parte la revoluția din Franța, după care se întoarce în țară și are o contribuție hotărâtoare la pregătirea și desfășurarea revoluției române, insistând asupra unor obiective ca împrăștierea țăranilor, crearea armatei naționale, organizarea aparatului de stat. În exil la Paris scoate în 1850 revista „România viitoare” în care publică lucrarea „Mersul revoluției în istoria românilor”, precum și o prefață la „Cântarea României”. La Paris el a scris o serie de studii istorice și economice. Autorul Grigore Georgiu menționează că istoricul francez Jules Michelet în opera sa „Les légendes démocratiques du Nord” din 1854, îl aprecia în termeni superlativi, scriind că Bălcescu era „un erudit de prima mână și totuși un spirit practic foarte aplicat, foarte luminos. A fost marele istoric al țării sale și fără nici o îndoială unul dintre conducătorii ei cei mai înțelepți”.

Un alt corifeu al culturii române ce și-a făcut studiile la Paris a fost Titu Maiorescu. Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu, pictori celebri, au fost formați în mediul impresionist al Școlii de la Barbizon

Nicolae Iorga a reușit să absolvească într-un an de studii Universitatea din Iași, apoi pleacă la Paris, unde studiază fundamental istoria. Metoda sa de studiere a artei a fost influențată de școala Analelor din Franța, care vedea în artă un document al mentalității epocii. Aceste personalități creatoare au impus culturii române un spirit categoric occidental.

Și în secolul al XX-lea Franța a contribuit în mod direct la formarea intelectualității românești. Iată doar câteva nume de referință. Savantul, sociologul și omul politic Spiru Haret a susținut doctoratul în matematică la Paris. Teza sa a fost prima susținută la matematică într-o capitală străină. În 1910 a publicat în limba franceză lucrarea *Mecanica socială*, elogiată la apariție.

Dumitru Drăgicescu și-a făcut studiile la Paris și a susținut doctoratul în sociologie cu Emil Durkheim. În 1904 a publicat la Paris lucrarea „Rolul individului și determinismului social.” Drăgicescu a elaborat o teorie socială originală sub influența profesorilor francezi, prin care determină evoluția unei societăți în dependență de factorii sociali.

Din personalitățile basarabene, Ștefan Gonata, născut în 1838 la Trifănești, a învățat la Odessa, apoi la Paris a studiat filozofia și viticultura. Revenind în Moldova, a amenajat pe moșia sa un sector experimental, aducând în Basarabia vița-de-vie franceză. Vinurile obținute la moșia Zberoaia au devenit vestite în acea vreme. Vizita în Occident a influențat mentalitatea intelectualului moldovean. El a organizat un muzeu, a deschis un spital pe moșia sa, a adunat cărți străine. A colaborat la revistele agricole din România și alte țări europene. Mihail Kogălniceanu a întreținut corespondența cu acest basarabean. La 29 de ani, Academia Română l-a ales membru de onoare.

Contactele cu Occidentul însă au stârnit și anumite controverse, care au generat o mare dispută în perioada interbelică dintre diferite cercuri ale intelectualității. Un grup de intelectuali, în frunte cu A. Stăniloae, au criticat civilizația occidentală pentru utilitarismul ei exagerat și spiritul ei hedonist. Acest grup era convins că Apusul își epuizase forța morală și îndemna concetățenii să-și desăvârșescă puterile originale prin ortodoxia românească. Nichifor Crainic și Nae Ionescu căutau elementele constitutive ale spiritualității autohtone la sate, în credințele religioase, concepțiile morale și produsele culturale ale locuitorilor ortodocși. Calitățile care îi deosebesc pe români de occidentali sunt simțul unei uniri mistice dintre om și natură, empatia, simțită de om față de natura organică, animale și plante, toate acele lucruri create de Dumnezeu, așa cum reiese din capodopera anonimă.

Civilizația occidentală avea o atitudine utilitaristă față de natură, pe care o considera doar un material bun de exploatat. Catolicismul propovăduiește faptul că omul este totul, iar celelalte ființe nimic. Românii însă tratau natura blând și respectuos. Orașul este străin românului. Acești intelectuali au elogiortodoxia. Apusul în viziunea lor era individualist în relațiile sociale, raționalist în preocupări intelectuale și capitalist în structurile economice. Ei considerau că instituțiile Europei burgheze sunt artificiale, bazate pe relații juridice între grupuri și indivizi, iar românii au creat prin intermediul satului structuri organice care mențin un echilibru între om și natură, și posedă misterul existenței. România nu a devenit industrială, fiindcă îi lipsește spiritul de calcul și disciplina muncii. România trebuia

să caute o altă cale de dezvoltare socială. Generația care a urmat (Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu) se considerau misionari a unei noi spiritualități, se interesau de religiile arhaice, misticism oriental, orfism, criticau mediocritatea burgheză sperau să reconstruiască spiritualitatea României. Acești oameni însă au cerut o occidentalizare a României, înțelegând că nu există alternativă unei dezvoltări dinamice a acestei țări în afara Occidentului.

Dintre intelectualii, care au susținut ferm integrarea românilor cu Apusul, a făcut parte Eugen Lovinescu, care a formulat în termeni categorici influența Occidentului, apreciind tot ce ține de cultura bizantină, de ortodoxie și tradiție orientală ca factori de regres și stagnare. Cultura latină ar fi putut introduce cu veacuri înainte poporul român în procesul vieții moderne.

O altă problemă, ce ținea de influența Franței asupra culturii române, a fost tratată pe larg de Dumitru Drăgicescu și Emil Cioran. Ei au inițiat cercetările asupra caracterului național al românilor, asupra calităților lor ce-i împiedică să se integreze într-o civilizație performantă occidentală. Dumitru Drăgicescu a luat drept referință paradigma activistă occidentală. În această ordine de idei portretul românilor este negativ. Formula sa este „rasă occidentală cu obiceiuri orientale”. Caracteristicile defectuoase ale românilor sunt pasivitatea, resemnarea, lipsa de organizare, lipsa continuității și perseverenței, în eforturile creatoare, distanța dintre vorbe și fapte, dezvoltarea inteligenței defensive, discursul autocritic zeflemitor și lipsa de adâncime a sentimentului istoric și religios. Sentința adusă poporului român de acest autor este grea, deoarece nu are cutezanță, avânt, perseverență în acțiune, are o modestie cumințită, o înțelepciune resemnată, eficiență doar pentru ocolirea pericolelor și nu învingerii lor. Autorul consideră că o societate de tip occidental va contribui la afirmarea unor conduite constructive și pozitive.

Emil Cioran a fost și el critic față de golurile psihologice ale românilor, considerând că românii nu au creat o istorie glorioasă fiindcă au avut deficiențe psihologice structurale. El a cerut de la români individualism, forță, orgoliu. Cioran considera orașele drept centre civilizatoare ale națiunilor. Reformarea României ține de occidentalizare.

Concluziile acestor note sumare ne dovedesc că Franța a contribuit în mod hotărâtor la formarea culturii românești prin personalitățile care au fost influențați de cultura franceză și prin ideile, generate de această spiritualitate, care a creat direcții și a deschis drumuri noi în autocunoașterea națională.

Referințe bibliografice

1. Colesnic Iurie, *Basarabia necunoscută*, Chișinău: Universitas, 1993
2. Georgiu Grigore, *Istoria culturii române moderne*, București: 2001
3. *Istoria și filosofia culturii, Chișinău*: Tipografia centrală, 1998
4. Tănase Alexandru. *O istorie umanistă a culturii române*, Iași: Moldova, 1995, vol.

LES ROMS. CONVERGENCE OU DIVERGENCE FRANCO-ROUMAINE?

Valeria-Alina GULICIUC

Université «Babes-Bolyai», Cluj-Napoca

alinutza_333@yahoo.com

On a souvent tendance à comparer la Roumanie et la France par rapport à leur origine, à leur culture, à leurs langues *et caetera*. Force est de reconnaître que, au-delà de ces critères qui semblent indispensables et autosuffisants, cette comparaison est bien plus profonde. Voilà la raison pour laquelle cette étude se propose d'analyser la confluence franco-roumaine par rapport à un élément nouveau, celui de l'ethnicité et, plus précisément, celui du statut des Tsiganes dans ces deux pays.

Accepteriez-vous que des Tsiganes s'installent à côté de chez vous?

Apparemment, il est relativement simple de répondre affirmativement. Après tout, c'est seulement un problème théorique. Mais si on devait vraiment le mettre en pratique, auriez-vous répondu de la même manière ?

De nos jours, il y a une pratique courante dans les pays de l'Europe de l'Est – dont font partie la Roumanie et la Moldavie - celle de distinguer entre les notions de *citoyenneté* et de *nationalité*, au niveau national tout comme au niveau local. Par contre, la France ne fait pas cette distinction. Cette différence de mentalité entre l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest a déterminé des réactions différentes face au même problème de l'ethnicité.

Cette démarche a pour point de départ les prémisses suivantes:

➤ Si nous n'adoptons pas à terme les nouvelles techniques de communication interethnique appliquées dans l'UE, nous ne ferons que reproduire les relations dissymétriques et stéréotypiques entre les Roms, d'un côté, et les Roumains et les Moldaves, de l'autre.

➤ Si en Roumanie et en Moldavie les différences culturelles persistent, les frontières ethniques procéderont d'une géographie abstraite, fondée sur le manque de communication et la méconnaissance de l'autre.

➤ La situation d'une minorité peut être évaluée en établissant la nature des relations entre la dynamique propre au groupe minoritaire et les contraintes émanant de la société globale.

Entre le désir de l'État français de les voir s'installer et celui des élus locaux et d'une grande partie de la population française de les voir partir, *les gens du voyage se trouvent souvent dans une situation paradoxale : il leur est imposé de se sédentariser sans que personne ne les souhaite à son côté*. La tradition des Tsiganes, leur mode de vie si différent de celui des Français et la crainte qu'ils inspirent, nourrie de préjugés solidement ancrés, rendent souvent difficile leur cohabitation avec les populations sédentaires. «Personne d'origine nomade», cette appellation actuelle du Tsigane construite par les sédentaires sous-entend qu'il n'a plus de racine et pas d'identité. Alors, il est défini comme un «problème social» qui doit être réadapté à la société française.

Force est de reconnaître que les Tsiganes sont perçus, le plus souvent, sous des aspects négatifs : pauvreté, assistance, analphabétisme. Être “nomade” reste dans l'esprit des

Français synonyme de vagabond et d'asocial. Les Bohémiens apparaissent aux collectivités locales comme une charge financière, d'autant plus qu'ils sont jugés incapables de s'intégrer à la collectivité. Et même si les éléments objectifs prouvent que *la délinquance des Gitans en France n'est que de 5%*, les tensions qui peuvent naître de leur présence se soldent souvent par l'intervention des élus et des agents de la force publique. Leur communauté est, alors, *victime de toute une série d'idées reçues*.

La politique française concernant l'insertion des Manouches dans la société sédentaire individualise la France dans le cadre européen de la lutte contre la discrimination des Tsiganes. Généralement, l'Etat français applique aux gens du voyage la même politique archi-connue qui vise toutes les autres minorités. Mais le spécifique de cette politique consiste dans une attitude active qui vise l'intégration des Tsiganes dans la société.

Roms, Tsiganes, Manouches, Gitans, Yéniches, ces «gens du voyage», comme on les a nommés par simplification, sont soumis à des lois et à des régimes d'exception, qui visent essentiellement à les contrôler et à les surveiller. L'histoire est, en effet, marquée par une grande continuité dans la suspicion et la répression de cette population nomade. Trois importants textes législatifs français ont synthétisé l'évolution du statut juridique des Tsiganes de France à travers le temps : *la loi du 16 juillet 1912* qui rend obligatoire la possession du carnet anthropométrique et installe pour les nomades "un régime discriminatoire et disciplinaire qui allait durer près de soixante ans", *la loi du 3 janvier 1969* (réactualisée en 1985), qui fixe le statut personnel de ceux qui sont SDF et, finalement, *la loi du 31 mai 1990* (dite "loi Besson"), qui régleme les conditions d'accueil des Gitans dans les communes de plus de 5000 habitants.

La loi Besson demande d'établir un "schéma départemental d'accueil des gens du voyage" et rappelle que toute commune de plus de 5000 habitants doit aménager une aire de stationnement permettant le passage et le séjour des Tsiganes. Elle devrait aussi prendre en compte la scolarisation des enfants tsiganes et l'exercice d'activités économiques. Dès la réalisation de cette aire, le maire pourra interdire le stationnement des Tsiganes sur le reste du territoire communal. Alors, malgré la reconnaissance du droit d'aller et de venir à titre de liberté publique au fondement constitutionnel, les possibilités de stationnement restent limitées par des conditions très strictes.

Même si les représentants du gouvernement cherchent à trouver une solution optimale pour résoudre le problème des Tsiganes, une question subsiste : "*Faut-il adapter le style de vie nomade à une législation spécifique aux sédentaires ou bien créer un cadre législatif aux déplacements des gens du voyage ?*" Afin de pouvoir répondre à cette question, l'Etat français a décidé de créer une nouvelle loi qui ait le rôle de diminuer (sinon de supprimer) le traitement discriminatoire qui vise les Tsiganes.

Voilà *l'origine de la loi no 2000-614 du mois de juillet sur les schémas départementaux d'accueil et de séjour des gens du voyage*. Cette loi, relative à l'accueil et à l'habitat des gens du voyage, *présente le statut juridique actuel des Tsiganes qui se trouvent sur le territoire français*. Elle oblige toutes les communes de plus de 5000 habitants à aménager une aire de stationnement pour les gens du voyage. Les communes devront réaliser les aires d'accueil dans les deux années suivant l'approbation du schéma départemental.

La non-reconnaissance du nomadisme, par exemple, représente un gros handicap pour ceux qui continuent à le pratiquer. La notion de *domicile fixe* est présente dans toutes les

réglementations et les nomades ont des difficultés pour accéder à certaines prestations sociales. Dans la société sédentaire, le domicile et la résidence sont deux notions fondamentales du droit français. Pour de nombreuses démarches, les Français doivent faire preuve de leur attache à un domicile (quittance d'assurance, d'allocations familiales, de paiement d'impôts *et caetera*). Les S.D.F «Sans Domicile Fixe» deviennent alors les victimes d'une législation spécifique aux sédentaires.

Si, dans la Constitution française, "*tout citoyen peut circuler librement sur la totalité du territoire national*" des restrictions ouvrent toujours la voie à des interprétations arbitraires qui permettent de refuser le nomade au nom de notions manipulables telles que : "*l'ordre public*", "*l'amoralité publique*", "*la tranquillité publique*" ou encore "*la protection de l'environnement*". En ce sens, la fréquente utilisation des panneaux indicateurs: «*Réservé aux nomades*», ou bien «*Interdit aux nomades*» nous semble une véritable discrimination raciale qui ne devrait plus exister à notre époque.

La question: *Les Roms sont-ils vraiment l'objet de discriminations en Roumanie?* a soulevé bien des controverses. Sont-ils discriminés à cause de leur appartenance ethnique ou à cause de leur comportement antisocial ? Si cette réaction est déterminée par leur comportement alors on peut considérer qu'elle est justifiée et qu'elle représente une réaction raisonnable de la société qui essaye de marginaliser ou bien de sanctionner les comportements qui entrent en conflit avec ses normes et ses valeurs.

La Roumanie, tout comme la France, est un pays où les relations interethniques ont généré souvent des situations conflictuelles extrêmement médiatisées et intensément abordées dans l'espace politique. En Roumanie et en France, la relation Gitan-Gadjé est similaire : d'une part on a la méfiance des gens du voyage contre les sédentaires, de l'autre le mépris des sédentaires envers les Gitans. Si la France accueille environ 300.000 – 350.000 Gitans, la Roumanie représente le pays qui a le plus grand nombre de Tsiganes en Europe : 2,5 millions (approximativement 10% de la population totale de la Roumanie). On pourrait parler d'une véritable «fabrique» de Roms.

Il y a de nombreuses similitudes entre les Roms de France et ceux de Roumanie. La plus importante représente le mode de vie nomade. Ici, une seule différence s'impose : si les Manouches se déplacent en caravane, les Roms circulent en chariot.

Mais, puisqu'on parle d'une individualité tsigane par région, nous devons admettre l'existence de quelques différences dans le mode de vie des Tsiganes de Roumanie et de ceux de France : les Manouches sont moins traditionnels que les Roms qui continuent à porter leurs vêtements traditionnels. Une autre différence, plus grande cette fois, est due au statut des Tsiganes et à leur mobilité territoriale. Si en France la liberté du voyage des Manouches est limitée par la loi no 2000-614 sur l'accueil relative aux gens du voyage, en Roumanie, leur mobilité territoriale est totale. Aucune restriction (au moins formelle) n'est imposée aux Roms.

Une conclusion s'impose: l'identité de l'ethnie tsigane n'est pas une construction récente parce que le sentiment de la différence a existé dès le début des premières migrations. Cela est dû aux caractéristiques culturelles spécifiques, mais aussi à la discrimination et à l'oppression à laquelle ils ont été soumis. Voilà pourquoi les Roms ont développé des stratégies de survivance propres.

Ces «parias» de la société moderne sont les victimes d'une typologie du refus. Cette

typologie offre, selon nous, une perspective historique tout à fait originale sur l'ensemble d'attitudes et de politiques développées face aux Tsiganes. Elle se réduit à quelques formes classiques comme : l'exclusion, l'extermination, la réclusion, et l'inclusion par assimilation. Ce dernier type de politique, extrêmement populaire à partir de 1950, pourrait bien passer pour un *etnocid* (Jean-Pierre Liégeois). Les nouvelles analyses sociologiques ont introduit le terme *auto-exclusion* comme une des sources d'exclusion sociale des Roms. On pourrait définir l'auto-exclusion comme la décision personnelle de refuser une certaine forme de participation sociale, décision influencée par des facteurs intimes de chaque individu, liés à l'intérêt ou à l'indifférence de celui-ci.

Quant à nous, nous considérons que cette typologie du refus contient encore une autre composante, *le refus communicationnel*, qui vise le refus des institutions et de la population majoritaire de communiquer avec les Roms.

Alors, afin de pouvoir améliorer la communication interethnique de ces deux pays, on doit étudier la dynamique de la propagation et du maintien des stéréotypes face aux différents groupes ethniques, on doit trouver des techniques et des méthodes de communication innovatrices pour résoudre ce problème et, finalement, on doit analyser les facteurs socio-économiques pertinents pour la dynamique communicationnelle des relations ethniques.

En attendant que l'on ait réussi à faire cela, nous proposons quelques *stratégies provisoires pour améliorer la communication interethnique dans l'espace géographique de l'Europe de l'Est* : des stages pour la formation et le perfectionnement des médiateurs ethniques, qui faciliteront la communication entre les diverses ethnies ou entre une ethnie et le gouvernement, l'organisation et le développement d'exercices de communication interethniques, avec la participation des ethnies respectives, des programmes d'information pour le groupe majoritaire et la mise en place d'un programme d'assistance mutuelle entre les ethnies et la population majoritaire.

De même, nous sommes d'opinion que notre époque doit assurer la transition des sociétés multiculturelles aux sociétés interculturelles. Et c'est à la Roumanie, de même qu'à la France, d'y trouver son chemin et de partager ses expériences.

**„FERVENT ADMIRATEUR DE LA BEAUTÉ CLASSIQUE” -
„Admirator fervent al frumuseții clasice”
(Note cu privire la imaginea antumă a sculptorului Al. Plămădeală
în presa de artă din Franța)**

Vasile MALANEȚCHI,
Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău
edituraatelier@gmail.com

Perioada interbelică (1918-1940) a fost pentru spiritualitatea românească una de consolidare și înflorire ca act în sine, pe de o parte, și de extindere și penetrare în exterior, pe de altă parte. În răstimpul istoric indicat inteligența și creativitatea românească, fructificând energiile spirituale latente ale provinciilor sale, reunite pentru prima dată într-un stat modern centralizat, în hotarele sale naturale, s-au putut manifesta nestingherit în context european și universal. Pleiada de cărturari, oameni de știință și de cultură, ridicată din sânul românimii și afirmată în perioada respectivă este de natură să dea întreaga măsură a potențialului unei națiuni care, prin unitate, și-a redobândit vigoarea, și-a regăsit identitatea și a putut să-și dezvăluie cu plenitudine vocația.

Plasticianul român de origine basarabeană Alexandru Plămădeală (1888-1940) a fost unul dintre beneficiarii acestui timp propice creației și afirmării. Exemplul lui este cât se poate de concludent din punctul de vedere al integrării artei românești într-un singur torent, al depășirii cadrului național și al recunoașterii ei pe plan internațional. Numele lui apare, întru totul legitim și firesc, atât pe simeze, în cadrul expozițiilor, cât și în cronicile vieții artistice inserate în presa periodică și în documentele de arhivă ale timpului din România interbelică – alături de cele ale colegilor de breaslă reprezentativi din generația sa: Oscar Han (1891-1976), Cornel Medrea (1888-1964), Frederic Storck (1872-1942), Ion Jalea (1887-1983), Ioan Dimitriu Bârlad (1890-1964), Teodor Burcă (1889-1950) și alții. Iar când, printr-un dat al sorții, despre Al. Plămădeală și creația lui s-a scris în presa de specialitate de peste hotare, fenomenul reprezentat de artist a fost abordat, în chip firesc, drept parte intrinsecă a spiritualității românești. Imaginea – antumă – a sculptorului basarabean, așa cum s-a conturat în presa de artă din Franța (1) și care se dovedește a fi, până la ora actuală, cel mai laconic, mai la obiect și mai obiectiv profil al artistului din câte se cunosc, nu va face cadru comun cu efigia ce i s-a făcut în postumitate. Mai ales în perioada sovietică, în Basarabia desprinsă de la România și anexată la URSS ca republică unională moldovenească, personalitatea și opera lui Alexandru Plămădeală au trecut printr-un con de umbră. Interpretările tendențioase, sociologist-vulgare în esență, de care a beneficiat moștenirea lui cultural-artistică după 1940 în spațiul Moldovei sovietice, s-au făcut prin prisma restrictivă și deformatoare a ideologiei cominternist-staliniste, impunându-se teza falsă a existenței unui popor și a unei culturi moldovenești independente de românitate (popor și cultură al căror exponent ar fi fost și Al. Plămpădeală), ce contrastează vizibil cu realitățile pe care le prezintă personalitatea și opera sa.

Articolul lui Clément Morro – căci despre acesta este vorba – în care sunt inserate și considerațiile despre Al. Plămădeală la care ne referim, a apărut în 1938 în publicația pariziană „La Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie”, are titlul „Les artistes vus aux

recentes expositions” și este plasat la rubrica „La vie artistique” a revistei (1). În esență, articolul criticului de artă francez este o panoramă largă a fenomenului plastic contemporan și se constituie dintr-o suită de cronici, crochiuri și instantanee cu referire la un șir de artiști prezenți către acea dată pe simeze în diverse centre culturale europene. Autorul și-a structurat materialul în trei compartimente de bază după cum urmează:

1) Salon des Tuileries (Mme Frances Daution, p. 3; Mme France Tomasini, p. 3-4; Arthur Forbes-Dalrymple, p. 4-5; Jean-Roger Lazard, p. 5-6; Habib Zouiten, p. 6-7);

2) Exposition des Beaux-Arts de Puglia (Benedetto Caldara, p. 7-8; Giuseppe Ar, p. 8-9; Giovanni Mancini, p. 9-10);

3) Expositions diverses (Boleslaw Leitgeber, p. 10-11; Mlle Sheila Henderson, p. 11; Leo-Albert Micouin, p. 11-12; Marcel Julien, p. 12; Mlle Marguerite Mac. Allan, p. 12; Mlle Genevieve Gauthier, p. 12-13; Jaques La Fonta, p. 13; Mme Elisabeth Gross, p. 13-14; Artur Dubuois, p. 14; Francois Garces; p. 14; Rene Beaulieu, p. 14; Mme Nicole Automne, p. 15; Mlle Bertha de Troeyer, p. 16; Leandro Vaccari, p. 16-17; Raimund Mosler, p. 17; H.-W. Armstead, p. 17-18; Boleslaw Barcz, p. 18-19; **Alexandre Plamadeala**, p. 19-20).

Suita de materiale conține date de ordin biografic, considerații și aprecieri cu privire la activitatea a 27 de plasticieni europeni, distribuiți în trei secțiuni în funcție de caracterul expozițiilor (de grup sau personale) la care au participat. Ca structură însă toate cele 27 de referințe sunt unitare, fiecare autor fiind prezentat individual, într-un crochiu separat.

Sculptorul român este luat în considerare cu ocazia prezenței sale în calitate de expozant premiat la ediția din 1938 a Saloanelor Oficiale (de pictură, sculptură și grafică) de la București organizate de Ministerul Cultelor și Artelor al României în perioada 1924-1944. Conform datelor sistematizate de istoricul de artă Petre Oprea, Al. Plămădeală a participat cu lucrări de sculptură la edițiile din anii 1924-1930, 1934, 1935 și 1938 ale Saloanelor și cu lucrări de grafică la cele din anii 1930, 1933, 1935, 1937, 1939 (2, 86).

Le Grand Prix de Ministère Roumain des Arts a récompensé l'oeuvre d'Alexandre Plamadeala, sculpteur: un magnifique Torse de Femme, exposé au Salon Officiel de Bucarest. C'était un morceau d'une pureté académique, reflétant avec éclat toute la splendeur naturelle.

Il naquit dans la petite ville de Kichineff, en Bessarabie, où il habite encore aujourd'hui. Il fréquenta tout d'abord jusqu'en 1916 l'Ecole Impériale de Sculpture de Moscou, comme sculpteur, puis fut admis aux fonctions de médailleur graveur au Palais Impérial de la Monnaie à Pétersbourg. Et, depuis 1919, il dirige l'Ecole municipale des Beaux-Arts de sa ville natale, présidant en même temps le Cercle Artistique de Bessarabie.

Ses prix, au Salon Officiel de Bucarest en 1924 et à l'Exposition de Beaux-Arts de Bessarabie plus tard, avaient répandu la réputation de son talent; plusieurs de ses oeuvres achetées par les collections de l'Etat, des décorations enviées, son succès actuel enfin ont consacré l'apogée de son talent. Portraitiste (dessins et bustes), il fut aussi l'auteur d'oeuvres monumentales, telle la Statue d'Etienne le Grand, érigée sur une des Places de Kichineff, où le héros national est représenté dans une attitude d'une grandiose et noble simplicité.

Fervent admirateur de la beauté classique, imbu des plus saines traditions, Alexandre Plamadeala merite d'être cité comme l'un des sculpteurs les plus justement estimés de la Roumanie, pour sa magnifique probité artistique.

Textul consacrat sculptorului Al. Plămădeală este ilustrat cu trei reproduceri din creația plasticianului basarabean: 1) „Monumentul lui Ștefan cel Mare”, 2) „Portret de femeie”, desen și 3) „Tors”. Informațiile cu caracter biografic furnizate, par să fie selectate riguros, iar aprecierile de valoare, emise pe marginea activității și operei plasticianului sunt formulate succint și la obiect, astfel încât materialului în ansamblu i se conferă ținuta unui veritabil articol de enciclopedie. Criticul francez se arată a fi la curent nu doar cu informațiile de ordin biografic, dar și cu locul ocupat de sculptorul basarabean în contextul artei românești contemporane, de statutul lui profesional. Ideile de bază, ce se deprind din articol, se rezumă la următoarele:

1) Alexandru Plămădeală este, în calitatea sa de sculptor, un adept al clasicismului, iar aceasta constituie o consecință a studiilor făcute la Școala Imperială de Sculptură din Moscova, a îmbrățișat academismul cu preocupările sale pentru naturalețe.

2) Grație magnificei sale probități artistice și a promovării tradițiilor sănatoase, Alexandru Plămădeală merită să fie considerat parte din rândul celor mai apreciați sculptori din România.

3) Al. Plămădeală este cunoscut, în temei, ca portretist (a realizat portrete cu mijloace grafice – desene, dar și busturi – în genul sculpturii), dar și ca autor al unor lucrări monumentale. Clément Morro atrage atenția, în special, asupra statuii lui Ștefan cel Mare, edificată în una din piețele publice din Chișinău, orașul natal și de habitat al plasticianului. Chipul eroului național este, în aprecierea criticului, surprins „într-o atitudine de măreață și nobilă simplitate”.

4) Cu începere din 1924, Al. Plămădeală ia parte activă la diverse expoziții regionale și naționale, prilej cu care i s-au acordat mai multe premii, iar statul i-a achiziționat pentru colecțiile sale unele opere, fapte care, implicit, a condus la creșterea popularității sale și la recunoașterea talentului cu care a fost înzestrat.

5) Evoluția progresivă și constantă a artistului, de la Premiul Mare luat la ediția I a Saloanelor Oficiale (1924) până la „succesul actual” (este vorba de un alt Premiu Mare acordat, în 1938, de același Minister al Artelor pentru lucrarea „Tors de femeie”, expusă la ediția a XV-a a aceluiași Saloane Oficiale de la București) este o probă peremptorie de profesionalism și abnegație. Prin „magnificul” *Tors de femeie*, ultima operă de succes a artistului, este de părere C. Morro, talentul lui Al. Plămădeală „a atins apogeul”.

6) Plasticianul și-a edificat un statut profesional impresionant prin studii asidue (la Școala Imperială Superioară de Sculptură din Moscova), muncă perseverentă (gravor medalier la Monetăria Imperială din Petrograd, în faza incipientă, și director al Școlii de Belle-Arte din Chișinău) și prin alegerea sa (de către colegi, ca urmare a recunoașterii întâietății sale între semenii) în calitate de președinte al Cercului Artistic din Basarabia (este vorba de Societatea de Belle-Arte din Basarabia, înființată 1920, al cărei lider Al. Plămădeală a fost chiar de la începuturi).

Cu acest palmares de-a dreptul impresionant, nu este de mirare că Al. Plămădeală ajunsese, către finele anilor '30 ai secolului al XIX-lea, unul dintre artiștii plastici reprezentativi ai României, așa cum l-a și surprins publicistul francez în articolul său și l-a prezentat cititorului de limbă franceză de pe întregul mapamond (în virtutea faptului că „La Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie” avea abonați și era deci difuzată și citită pe toate cele cinci continente). În altă ordine de idei, profilul realizat de Clément Moro în

1938, în faza de apogeu a activității artistului, s-a constituit ca o veritabilă contribuție la formarea unei imagini veridice și pertinente a sculptorului Al. Plămădeală. Criticul francez a intuit și apreciat la justă valoare atât însemnele individuale, definitorii ale personalității sculptorului, cât și dimensiunea valorică a operei acestuia. Articolul lui Clément Moro este, în ordine cronologică, primul din textele antologice, cu adevărat valoroase despre personalitatea și opera sculptorului basarabean (3).

Note și referințe bibliografice:

(1) Morro, Clément. *Les Artistes vus aux récentes Expositions*. Alexandre Plamadeala. // *La Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie*, 38 Année, Nr. 16, 30 Août 1938, p. 19-20. Revista a fost înființată de un grup de literați și artiști sub direcția lui C.-E. Curinier, având drept obiectiv dezvoltarea gustului pentru Bine și Frumos în viață și favorizarea difuzării artei sub toate formele și cunoașterea Operelor și a Oamenilor demni de a fi menționați. În 1907 publicația a fuzionat cu „*Revue du Bien dans la Vie et dans l'Art*”, fondată de Marc Legrand în 1900. Revista a apărut sub patronajul unui impozant grup de oameni de știință și de cultură fiind, grație caracterului democratic al abordărilor și accesibilității materialelor publicate, foarte populară în rândul diverselor categorii de cititori. Chiar în primii ani de la apariție, revista a devenit laureat al unor premii și distincții oferite de Société Nationale d'Encouragement au Bien (1903), l'Institut de France (1906) și l'Académie de Sciences Morales et Politiques (1906). În 1937 a obținut Medalia de Aur la Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris.

(2) Oprea, Petre. *Expozații la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924-1944*, București, 2004, p. 86. În afară de Petre Oprea care, în acest dicționar al său, a adus contribuții importante la bibliografia scrierilor despre Al. Plămădeală, valorificând, în special, presa periodică de la București din perioada interbelică, a se vedea și lucrarea eruditului istoric, muzeograf și arhivar Virgil Z. Teodorescu „Întru cinstirea lui Ștefan cel Mare și Sfânt. Simboluri de for public dedicate memoriei sale”, apărut, tot în 2004, la Editura Economică din București. Studiul conține, la notele și referințele din p. 80-83, informații prețioase cu privire la materialele conservate în multiple dosare de arhivă, încă puțin cercetate, aflate în păstrare la A.N.-D.A.I.C din România.

(3) Pentru comparație – ca să ne dăm seama cât de informat și de competent era, la 1938, criticul francez în raport cu nivelul cărturăriei atins către această dată (2006) – reproducem articolul consacrat sculptorului nostru în enciclopedia electronică Wikipedia. (Precizăm că proiectul acestei grandioase surse libere de informare a fost inaugurat în 2001, ajungând să cuprindă, în primii ani de la inițiere, jumătate de milion de articole în limba engleză și peste 100 de mii în alte limbi de pe mapamond): Alexandru Plămădeală (1888-1940) este considerat cel mai important sculptor basarabean din prima jumătate a sec. XX. Studiile și le-a făcut la Școala superioară de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova, în atelierul sculptorului rus Volnuhin. În anii 1916-1918 a lucrat la monetăria din Petrograd. După 1918 se întoarce la Chișinău, unde este numit în funcția de director al Școlii de desen, transformată ulterior în Școală de arte plastice. Capodopera lui Alexandru Plămădeală o constituie „Monumentul lui Ștefan cel Mare” din Grădina Publică cu același nume din Chișinău (1927). Tot lui îi aparține și bustul funerar al poetului Alexei Mateevici de la Cimitirul Ortodox Central din Chișinău. În domeniul plasticii de forme mici A. Plămădeală realizează o serie de portrete a oamenilor de creație și a intelectualilor români și basarabeni: portretele cântăreței Lidia Lipcovschi, bustul lui Alexandru Donici, portretul lui Bogdan Petriceicu-Hașdeu, portretul Valentinei Tufescu, portretul soției, autportretul cu soția – Olga Plămădeală, portretul pictorului I. Teodorescu-Sion, portretul poetului Ion Minulescu. (ro.wikipedia.org).

Gina PUICĂ

Université “Ștefan cel Mare”, Suceava
gina_puica@yahoo.fr

Francophonie, roumanité, exil – telles sont les coordonnées dans lesquelles s’inscrivent pour l’essentiel les nombreuses convergences littéraires (ou culturelles) franco-roumaines, ou plutôt roumano-françaises. Certes il y a autant de façons de s’y reporter qu’il y a d’individualités. Ainsi, ce qu’un Panaït Istrati, un Cioran, un Gherasim Luca ou autre Ionesco ont en commun est-il heureusement surpassé par ce qui les distingue. Et ce pour le bonheur de cette immense aventure toujours en devenir qu’est le phénomène littéraire.

Théodore Cazaban est un cas de figure bien à part dans l’ensemble des écrivains roumains d’expression française. D’abord par sa marginalité, le silence assourdissant qui l’entoure. Et pour cause... Mais cette marginalité elle-même peut bien être porteuse de signification et le fait que sa création n’appartienne pas (encore) aux espaces canoniques de la littérature nous porte à l’envisager sous l’angle de la complexité singulière du sujet créateur.

Vers l’absolu de l’exil

En Roumanie, plus qu’ailleurs, quand on prononce le mot *exil* (en se référant aux écrivains roumains), on fait spontanément le lien avec l’idée d’exil historique, voire politique, pour différencier l’exilé de l’émigré pur et simple. Cela veut dire que l’expérience individuelle est forcément subsumée à l’expérience collective, majeure, engendrée par le «drame national» d’après 1945, avec l’instauration de la dictature communiste, suite à l’invasion soviétique. Cela a signifié pour la Roumanie une rupture majeure et violente dans l’ordre historique des choses. On est passé sans transition d’une monarchie à une dictature communiste, sans que la plupart des Roumains se rendent vraiment compte de ce qui se passait réellement autour d’eux. D’autre part, on a depuis glosé beaucoup et avec amertume sur la façon dont les pays de l’Est de l’Europe avaient été “livrés” à l’Union Soviétique par les puissances occidentales. Et ce sont les exilés plus que d’autres qui partagent cette vision, ce qui les place dans une position à la fois hautaine et de victime.

Théodore Cazaban (né en 1921) a quitté la Roumanie en 1947, peu avant l’abdication du roi Michel. Cette même année et les précédentes ont vu partir toute une vague d’écrivains et intellectuels roumains (c’est ce qu’on a appelé depuis la «première vague» de l’exil roumain), ceux précisément qui étaient au courant des nouvelles réalités historiques, qui – mieux placés pour avoir accès aux informations que les autres Roumains ne connaissaient pas – commençaient à s’apercevoir de ce qu’il y avait derrière la soi-disant «libération» de la Roumanie, juste après la Seconde Guerre mondiale. Or, comme d’autres de sa génération (pour ne citer ici que Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Vintila Horia), Cazaban ne pensait pas s’exiler pour toujours. En effet, sa fuite (dans des conditions très risquées)¹ vers la «zone libre» de Vienne et de là vers Paris où il s’installa, était pour lui un départ provisoire, juste pour avertir l’Occident du sombre avenir qui se préparait pour les pays de l’Est de l’Europe, afin que celui-là intervienne, y remédie. L’avenir allait gravement décevoir

Théodore Cazaban et ses pairs. Son séjour parisien se transforma en un long exil qui officiellement prit fin en décembre 1989 mais qui pour Cazaban dure encore, car il n'ose toujours pas retourner en Roumanie où il ne trouverait plus du tout le pays qu'il a laissé derrière lui.

La mission qu'il s'était assignée au départ (informer l'Occident des crimes et autres désastres perpétrés au nom du communisme à l'autre bout de l'Europe) devint au fil des années une noble entreprise à finalité illusoire. En effet, dans un milieu politique et intellectuel français très à gauche, les actes et les paroles de son engagement politique étaient tout de suite jugés comme relevant du fascisme. Toute pensée, toute idéologie qui s'écartait du «modèle» gauchisant qui était dominant n'y avait pas vraiment droit de cité², était vite condamnée ou annulée faute d'une écoute véritable. Malgré les signes de son insuccès sur ce plan, perceptibles dès le début de son exil, l'engagement, voire l'action politique, de Cazaban dans les milieux de l'exil roumain (et non seulement de France), le préoccupèrent prioritairement de longues années durant. En quoi son «engagement» consista-t-il? Pour l'essentiel: la pratique d'un journalisme qui avait pour enjeu de présenter les vraies réalités de l'Est, de la Roumanie en particulier, en contrepartie à la désinformation systématique, au mensonge officiel proféré à Bucarest et auxquels les politiques et médias occidentaux prêtaient en général complaisamment l'oreille; l'obsession de sauvegarder une certaine spiritualité roumaine, en tâchant de rallier l'intelligentsia exilée et dispersée en France, en Espagne, ou encore aux Etats-Unis et en Amérique Latine; sans oublier la solidarité avec les Roumains restés en Roumanie et qui y subissaient de terribles persécutions et humiliations.

Rédacteur du journal *La Nation Roumaine*, collaborateur de la Radio Europe Libre et de la Voix de l'Amérique (entre 1958 et 1987), ainsi que de nombreux organes de presse de l'exil roumain³, son existence était quasi-complètement consacrée à son pays d'origine, tournée vers la Mère-Patrie, dirigée contre le régime illégitime instauré à Bucarest. Cette situation non seulement lui fit presque oublier qu'il avait fait ses débuts littéraires (dans la presse) en Roumanie, avant de s'exiler, mais encore l'isola du milieu d'accueil, français en l'occurrence. C'est essentiellement la position et la malchance à court et à long terme (comme on va le voir) des exilés roumains qui prirent leur engagement «est-éthique» (Monica Lovinescu) très au sérieux, à tel point qu'ils lui sacrifièrent carrière (littéraire) personnelle et bien-être matériel, visibilité sociale et politique, capital matériel et symbolique. En effet, ce qui caractérise l'exil roumain ce sont d'abord son nationalisme, son ethnocentrisme, le retranchement dans un passé plus ou moins glorieux et dans une spiritualité transcendante – assez peu prisés dans ce XXe siècle mouvementé et révolutionnaire, attiré surtout par la modernité avec tout ce qu'elle suppose, y compris l'affirmation individuelle. Voilà pourquoi, sauf quelques heureuses exceptions – qui ne sont là que pour confirmer la règle (Mircea Eliade, E. M. Cioran, pour ne plus parler d'Eugène Ionesco) –, la majorité des exilés roumains gaspillèrent leur énergie et leur talent dans de nobles (mais finalement combien inefficaces) combats politiques et idéologiques, dans un militantisme patriotique qui les figea dans la «crispation identitaire» (Tzvetan Todorov), au lieu de leur faire découvrir activement, voire joyeusement, cette *autre* patrie de l'écrivain (ou de l'artiste) que devrait être, selon les mots d'Elias Canetti, tout exil. La mission patriotique, exaspérée dans l'isolement de l'exil, travailla effectivement aux dépens de l'œuvre à accomplir.⁴

Certes, la littérature ne fut pas complètement délaissée par les écrivains de l'exil roumain, mais leurs écrits restaient en général connus de leurs seuls compatriotes, ils n'avaient d'impact que sur ceux-ci. Ils n'écrivaient en général que pour le public roumain exilé ou pour un potentiel public de Roumanie, où ils étaient interdits d'entrée et leurs œuvres proscrites. Ces milieux, littéraires et autres, étaient par conséquent un ghetto, l'exil roumain (du moins pour ce qui est des premiers réfugiés) était schizoïde.

Pour revenir à Théodore Cazaban, entre ses activités chronophages autres que littéraires, il prend tout de même le temps et le plaisir de participer au cénacle de Leonid M. Arcade où venaient se réunir bon nombre des exilés roumains, publie des chroniques littéraires (toujours dans les publications de l'exil, souvent éphémères et confidentielles), s'occupe des activités organisées par l'Institut Universitaire Roumain «Charles Ier» (comme secrétaire d'abord, ensuite comme vice-président). Tout cela prouve en fait à quel point Cazaban était tourné vers la Roumanie, avec sa spiritualité, ses personnalités, sa politique, sa vision.

Et pourtant une chose remarquable arrive: en 1963 Cazaban publie chez Gallimard son premier (et dernier – du moins jusqu'à présent) roman, *Parages*⁵, lequel, sans faire énormément de tapage, attire quand même, outre l'attention de ses compatriotes et confrères de l'exil, celle de quelques critiques français, plutôt bien cotés, dont Claude Mauriac, fils de François, par ailleurs représentant du Nouveau Roman⁶. Cela est extrêmement important vu que le roman de Cazaban est intégrable, par ses techniques d'écriture, dans la mouvance, alors en grande vogue, du Nouveau Roman français. Or, Claude Mauriac écrit dans sa chronique, entre autres, ceci:

« Une page, n'importe laquelle, puis une autre prise elle aussi au hasard dans *Parages* et je ne pouvais en douter : j'avais affaire au premier livre d'une œuvre dont on reparlerait. Un certain ton, de si évidentes richesses ne trompent pas. Théodore Cazaban ne resterait pas longtemps inconnu.»⁷

Voilà ce qui semblait une belle promesse pour la littérature... française, ou la littérature tout court. Il convient de souligner que *Parages* fut rédigé directement en français, en six mois, entre 1960 et 1961 (alors que Mircea Eliade a toujours rédigé ses nombreuses œuvres littéraires en roumain, lui qui, outre sa solidarité avec ses compatriotes, n'a pas manqué de s'intégrer dans les milieux culturels occidentaux, devenant le repère incontournable en histoire des religions de par le monde).

Vu l'isolement dans lequel Théodore Cazaban a toujours vécu à Paris, le «ghetto» roumain qui le sollicitait sans cesse, la parution de ce roman a quelque chose de miraculeux. En effet, de l'avis de beaucoup de personnes qui connaissent *Parages* et son auteur, mais aussi la littérature en général, si Cazaban n'avait pas en quelque sorte rompu avec la littérature (vu qu'il n'a plus rien publié depuis, sauf des traductions, entretiens et chroniques), sa destinée aurait été tout autre aujourd'hui, il aurait été l'un des écrivains très connus. On peut le supposer, en effet. Pour appuyer cette thèse, un seul détail suffit: Gallimard qui a tout de suite publié *Parages* dont le manuscrit lui était parvenu par la poste a aussi signé avec Cazaban un contrat pour les... cinq (5) livres à venir. Il se trouve que Cazaban n'a pas honoré les termes du contrat. Du moins jusqu'à présent. Faut-il s'attendre à un autre miracle de la part de cet écrivain si peu commun, cet étrange étranger?

Maintenons-nous pourtant dans la zone de ce qui s'est déjà passé, qui a déjà eu lieu.

Le silence qui a pris place dans son existence littéraire, par exemple. D'ailleurs sujet mystérieux. Car chose connue : il est parfois plus difficile de s'arrêter que de continuer (à écrire)⁸. Or, en dépit de sa réception immédiate plutôt prometteuse, en dépit de son talent (pour preuve l'écriture envoûtante de *Parages*), Théodore Cazaban n'a pas réitéré. Bien que raisonnablement déraisonnable, ce geste trouve ses raisons d'être dans l'exil même de l'auteur. Si l'écriture de *Parages* a été pour lui une échappatoire dans l'existence quotidienne tourmentée par les préoccupations (et surtout les inquiétudes) politiques, matérielles, un répit de bonheur, qu'il aime encore aujourd'hui pour être "une aventure unique et solitaire"⁹ (et, dirai-je, le beau et bénéfique visage de l'exil), le silence qui lui a succédé depuis est le reflet exact et lancinant de l'existence de l'exilé (roumain). Le malaise existentiel de l'écrivain s'est répercuté sur le destin, sur l'avenir de l'œuvre. Au lieu de s'abstraire du réel chronophage, des vains combats politiques menés pour la sauvegarde et la juste perception par l'autre de l'identité roumaine, Cazaban, comme d'autres, s'y enfonce toujours plus. Et quand, désillusion sur désillusion, la vérité (sur le fiasco de leur militantisme) commence à apparaître, l'*inexistence* est au bout de tout cela. Et le silence qui va avec. Réfugié politique au début, il devient par la suite un exilé métaphysique. Son exil intérieur, aujourd'hui, n'est toujours pas prêt de finir.

Parages est à la fois une riposte au contexte politique et un résultat de l'énergie combative sublimée. Quand la désillusion devient dominante, le retranchement devient total pour l'auteur et l'activité inutile. En effet, dans la «tristesse grave de l'exil»¹⁰, il n'a cessé de s'isoler toujours plus, de se donner rendez-vous avec «l'ange de la mélancolie»¹¹. Et pour cause:

«Les pays situés au-delà du Rideau de fer étaient soudain tombés pour l'opinion occidentale dans une sorte de néant. [...] Je me suis dit une fois que, pour décrire cette situation, il fallait inventer un verbe, «inexister», et le conjuguer à tous les temps. Et ce n'est pas seulement le cas des Roumains. Les Polonais n'existaient aussi, les Hongrois, les Tchèques, les Bulgares, tous les exilés des pays de l'Est. Le phénomène devrait être étudié.»¹²

Son agraphie peut de la sorte être considérée comme la forme la plus radicale, absolue, de l'exil, du malaise de l'exil. La forme littéraire du silence. Arrivée à cette étape de mon parcours, je citerai Julia Kristeva, présentant comme il suit le silence des étrangers à qui on réserve bien le droit de... se taire :

«Le silence ne vous est pas seulement imposé, il est en vous: refus de dire, sommeil strié collé à une angoisse qui veut rester muette, propriété privée de votre discrétion orgueilleuse et mortifiée, lumière coupante que ce silence.»¹³

Ainsi, au lieu de sublimer sa souffrance et son désespoir dans l'œuvre, comme il l'avait fait pour *Parages*, et de profiter ainsi de la liberté de publier que lui réservait Paris¹⁴, Théodore Cazaban a choisi l'exil doloriste de l'abstinence créatrice, la stérilité littéraire, peut-être comme ultime protestation (inconsciente) contre l'insouciance opposée en France face à sa mission politique ratée. En effet, un exil n'est fertile pour la littérature et les arts (le nomadisme postmoderniste le démontre assez) que quand on se situe des deux côtés de l'exil, quand on ne s'identifie plus à une seule culture, et enfin quand on ne voit pas dans l'autre qui accueille un ennemi¹⁵, mais cet autrui qui apporte l'ailleurs du ressourcement continu. Qui plus est, on a commencé dernièrement (dans les études critiques, mais aussi

dans la pratique artistique, voire dans le vécu proprement-dit des artistes) à délaisser l'exil de l'homme et la question politico-historique de l'exil, pour s'intéresser en revanche au seul dépaysement de l'œuvre, à son «étrangeté-étrangéité». Certes, rien n'enlèvera jamais la blessure que représente pour quiconque la rupture forcée d'avec sa langue et sa culture, mais tout départ est ou devrait être une nouvelle chance¹⁶.

Cazaban n'a donc pas continué de creuser le filon présent dans *Parages*, celui de l'errance et du silence notamment, n'a pas pris l'exil comme source d'inspiration et catalyseur de l'écriture – et, ayant en vue ce que je viens de dire, ce n'est que chose regrettable (pour la littérature au moins). Mais si l'on regardait un peu plus loin...

Les étrangetés d'une unique œuvre unique ou l'exil essentiel...

Parages est une œuvre miraculeuse, ai-je dit, dans la destinée de l'auteur dans la mesure aussi où elle est si proche des écritures françaises qui lui sont contemporaines (le Nouveau Roman) et, par extension, si intégrée dans son époque, malgré le repli de l'écrivain sur son identité, aspect sur lequel j'ai suffisamment insisté pour avoir une image correcte du contexte dans lequel le livre fut produit. Proche des écritures contemporaines ce livre l'est du moins formellement. Car Cazaban, qui a toujours plus ou moins manifesté un penchant pour la tradition et un certain mysticisme (qu'il partage avec ses compatriotes, notamment de l'exil), venait à l'encontre du credo des nouveaux romanciers français: rejet violent et absolu de toute spiritualité, de toute métaphysique, de toute transcendance, de toute tradition jugée surannée au profit de la seule surface opaque des objets et de la modernité la plus extrême¹⁷. En tout cas, notre exilé isolé choisit donc d'écrire non seulement dans la langue de l'autre, mais aussi dans le langage littéraire de l'autre, assimilant avec succès une *recette* (toute connotation négative doit en être exclue) proche de celle de Claude Simon et, dans un autre sens, de celle de Beckett romancier. D'autres filiations sont certes possibles. Il n'y a pas lieu d'y insister.

En tout cas, *Parages* est une œuvre exemplaire, entre autres, parce qu'il est le lieu d'une synthèse très active entre influences roumaine et française justement. Par-delà son écriture révolutionnaire (un monologue intérieur en flux continu, sans grand souci pour la syntaxe traditionnelle ou pour le récit et les personnages consacrés par la tradition), ce méta-roman et cet anti-roman qu'est finalement *Parages* révèle les obsessions «traditionnelles-métaphysiques-ésotériques» de l'auteur qui, de son propre aveu, a voulu rendre en version ultra-moderne un mystérieux voyage dans l'intériorité du personnage-narrateur, suivre les étapes d'une descente en lui-même et, en fin de compte, faire un "exercice spirituel". Ce penchant pour la dimension spirituelle de l'écriture, tout à fait délaissée dans la littérature occidentale de l'époque¹⁸, est à rattacher aux fréquentations livresques, et pas seulement, de l'auteur. Il s'agit d'auteurs comme René Guénon, M. Vâlsan, très prisés par une certaine partie de l'intelligentsia roumaine exilée (mais pas uniquement), celle de sa génération précisément, qui ont été et sont encore des repères pour Théodore Cazaban. Ceci dit, on voit à quel point la double appartenance culturelle du romancier exilé a pu lui être utile afin de créer cette œuvre complexe qui ne se contente pas d'emprunter une écriture, un "style" à la mode dans l'espace d'accueil, mais qui crée sa propre vision, sa propre substance, voire... sa propre écriture largement redevables à l'origine roumaine de l'écrivain et que nul nouveau romancier français n'aurait pu produire¹⁹.

Le livre se présente, comme je l’ai déjà dit, sous la forme d’un monologue intérieur où le personnage-narrateur (qui se trouve au café où il attend son ami Vincent qui n’arrivera plus au rendez-vous car il aura été victime d’un accident de la route) se remémore certains aspects de sa vie, d’une façon assez désordonnée, voire alambiquée. Il retrace ainsi les étapes de son histoire d’amour avec Blanche, la femme de Vincent, mais aussi divers autres aspects de sa vie. Parallèlement, ce même narrateur nous introduit en quelque sorte dans les secrets de fabrication de l’œuvre. Il ne parle pas d’écriture du roman, mais du “discours”, de la “méthode”, et le lecteur assiste à toute une série de retouches et remises en question du langage.

Il n’est pas dépourvu d’intérêt de mentionner que le narrateur se présente comme un exilé à Paris, orthodoxe, vivant en difficulté (dans le passé, du moins), soumis à une «longue initiation par l’exil obligé et accepté», «déraciné en quête d’un support ou d’une intégration»²⁰, et ayant une vision des choses plutôt traditionnelle-spirituelle, vu qu’il réfléchit :

“à la confusion générale de ce monde-ci, arrivé aux dernières extrémités du balbutiement à côté du langage”²¹

La question du langage est essentielle dans *Parages* non pas au seul point de vue métatextuel, mais aussi pour ce qui est des obsessions qui sous-tendent l’œuvre, les “intentions” (n’ayons pas peur de ce mot !) de l’auteur : à la fois disperser et surveiller le langage. Les grands «initiés» dans les secrets ésotériques parviennent à maîtriser leurs pensées (et partant le langage), les autres se perdent dans un verbiage arbitraire. Mais là encore peut-être y a-t-il un sens caché dans les associations plus ou moins libres auxquelles procède l’esprit. Le narrateur de Cazaban ne réussit pas son initiation, de sorte que la “chute dans le borbier” (thème guéronien) se trouve au bout. Il est donc exclu de cette grande aventure, exilé d’elle, il ne fait qu’errer dans ses parages.

Et l’écrivain (auquel le narrateur emprunte beaucoup de traits – d’ailleurs Cazaban lui-même admet ouvertement que le roman présente une forte dominante autobiographique) se trouve dans la même situation. L’écriture de *Parages* qui s’est voulue un «exercice spirituel au moyens des paroles écrites»²² n’a pas fait de Cazaban un grand initié. Mais son coup d’essai n’en est pas moins une «prose inspirée», où les choses font sens et signe, à l’insu de l’auteur parfois.

Ainsi voit-on le narrateur se rappeler au café son errance quand, affamé, il se promenait dans Paris dans le sens contraire à la marche des aiguilles d’une montre. Ce qui fait dire à l’auteur que sans le vouloir il a créé un labyrinthe, non pas ce labyrinthe d’ordre spatial remis à la mode par le nouveau roman, mais un labyrinthe temporel, celui de la *philosophia perennis*. Et, ajoute Cazaban : «Je n’ai pas réussi à sortir de ce labyrinthe, je ne suis pas arrivé au centre.»²³. Le centre, de toute façon, se trouve au-delà de la littérature²⁴. Quoi qu’il en soit, ce narrateur est vraiment présenté en train d’être l’objet d’une initiation, à la fois comme le moteur et l’objet de certaines “relations obscures”, aspects sur lesquels je ne saurais insister ici, et la femme aimée (Blanche) a un “curieux rôle de guide” dans cette aventure spirituelle, comme le précise l’éditeur même sur la quatrième de couverture.

Si Vincent, lui aussi un “étranger intolérable”²⁵, malgré sa générosité et sa fidélité, n’arrive plus au rendez-vous, ce peut être parce que le personnage-narrateur l’a tué à

distance. Le texte du roman ne le dit pas explicitement. C'est Théodore Cazaban qui se pose ce problème quand il en vient à parler du sens de son œuvre et qu'il affirme :

«Peut-être bien l'accident du mari est un crime à distance, mais il y faut un grand herméneute pour en décider, car moi-même je ne sais pas ce qu'il en est véritablement.»²⁶

Spirituelle ou non, on s'aperçoit combien cette œuvre affirme son indépendance, son émancipation à l'égard de son auteur. Exil (heureux) de l'œuvre ! *Parages* est bien cette œuvre qui décide même de sa propre fin, prend congé du narrateur, et par extension de l'auteur. Mobilité et ambiguïté extrêmes et déconcertantes de ce livre! Lisons-en les toutes dernières lignes :

«[...] je comprends que ce discours doit cesser, que tout a été dit, même plus qu'il ne fallait, que désormais, pour longtemps, c'est au silence de s'installer dans cet équilibre terrible de ce qui n'est plus, de ce qui n'est pas encore, de ce qui est ainsi. On rentre.»²⁷

L'œuvre, elle, est si bien rentrée dans son silence, dans le silence dont elle a procédé, qu'elle n'en est plus jamais sortie.

Oeuvre totale (cette lecture ne peut en révéler toutes les facettes), matérialisée dans une formule littéraire inédite, *Parages* ne devait peut-être pas être suivi d'autres éléments qui en continuent le paradigme commencé par lui et le répéter inutilement.²⁸ Ce livre aurait-il exigé de Cazaban de se taire ?

De toute façon, c'est ainsi que l'«erreur» de Cazaban dont je l'accusais dans la première partie de cette intervention, celle de s'être figé dans son silence (difficilement compréhensible du dehors), de livrer son écriture à ce silence, de l'y exiler, au lieu de surmonter sa situation et se jeter dans l'effervescence créatrice, en dépit de (ou grâce à) l'exil, ne trouve plus tout son sens après avoir vu les choses autrement, à savoir de l'intérieur de l'œuvre, eu égard à sa propre logique interne. Peut-on alors parler d'un pouvoir productif du silence ? Certes oui, si l'on a à l'esprit les œuvres de Mallarmé, de Beckett (qui n'a pas laissé Cazaban indemne), de Blanchot, sans oublier cet «exilé essentiel»²⁹ que fut Rimbaud dont le divorce d'avec la littérature ne cesse de stupéfier encore de nos jours.

Une œuvre existe-t-elle si elle est ignorée ou Comment sortir l'œuvre de son exclusion?

A cette question la poïétique³⁰ répond ainsi:

« “Bien sûr ! Seule une sociologie de <l'avoir l'air> dira que l'œuvre n'existe que par sa consommation esthétique”. Celle-ci d'ailleurs “recrée” l'œuvre à sa façon. Bach retrouvé [après cinquante ans] n'est pas tout à fait celui qu'entendaient ses contemporains [...]. Mais l'œuvre de Bach, même ignorée, existait : c'est d'ailleurs pour cela qu'elle a été retrouvée. Une personne oubliée existe encore. Même au fond des oubliettes, elle est là. L'œuvre de Bach existait puisqu'il l'avait faite. Elle existait dans la *Geschichte*, non dans la *Historie*.»³¹

Cette citation m'aide ainsi à aborder une question importante pour ce qui est de Théodore Cazaban. Nous avons vu ce qu'il en est de l'unicité de son œuvre, du silence qui lui a succédé et qui semble faire un tout avec cette même œuvre, répondre à son appel et à son exigence. Et pourtant *Parages* devrait être, redevenir une œuvre-pour-la-lecture aussi.

Une autre question: par-delà l'exil, toutefois, à quel espace (culturel, littéraire) appartient

Théodore Cazaban? Et surtout son œuvre? L'intégration dans l'espace français a été pour lui un fiasco (on en a vu quelques raisons); la coupure d'avec l'espace roumain, une réalité concrète. Alors seul cet espace de l'entre-deux de l'exil, toujours mouvant et éphémère, a pu et peut encore le contenir. Mais ce jusqu'à quand? Avant quelle assimilation? Car l'assimilation est non seulement possible, mais notamment nécessaire dans ce cas. Comme nous l'avons déjà montré dans un travail universitaire³², tout espoir de regain d'intérêt pour l'œuvre de Théodore Cazaban, oubliée en France, inconnue en Roumanie ou ailleurs, passe par une «récupération» de cet auteur dans et par l'espace de la littérature roumaine³³. Opération qui devrait aller de soi, avec les efforts que des chercheurs comme Irina Mavrodin, d'autres encore, font, à titres variés, après 1990, dans leur souci de voir la carte de la littérature roumaine réintégrée (toujours le problème national!), ses valeurs récupérées. Or, *Parages* appartiendra-t-il jamais à la littérature «nationale» roumaine, fût-ce du dehors? Vu qu'il fut rédigé directement en français, ce qui complique étrangement les choses. Ou alors, ce livre concret serait-il livré (et son auteur avec), par une étrange destinée, au *no man's land*, voire au silence assourdissant de cette *inexistence*, ici littéraire, dont on parlait? C'est-à-dire à l'exil total, au bannissement littéraire sans recours?

Ne soyons pas pessimistes. Revenons, pour conclure, à la prémisse d'un exil sinon joyeux, du moins fertile. La poétique, comme on a vu, est là pour nous rappeler que l'œuvre véritable, une fois créée, reste vivante, en attente d'être «replac[ée] dans son temps»³⁴.

Bien que fantomatique, *Parages* existe. Pourvu qu'on trouve l'occasion de le lire (ce qui est difficile, vu qu'il est depuis longtemps épuisé et n'a jamais été réédité quoiqu'il se trouve encore dans le catalogue des Editions Gallimard – tout de même!), *Parages* peut même interpeller, voire inquiéter le lecteur. Et son écriture est – on ne le répétera jamais assez – tout simplement complexe et dépaysante.

Une histoire dont, ici et là, on attend la suite avec (im)patience...

¹ Vu que l'on n'avait déjà plus la possibilité de quitter librement le pays.

² Un dogmatisme qui persiste encore de nos jours dans certains milieux intellectuels français. La parution et la bonne presse qu'a pu avoir un ouvrage comme celui – très (trop?) controversé en Roumanie – d'Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: L'Oubli du Fascisme*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques», 2002, en est une preuve.

³ On doit aux exilés roumains la parution en dix années seulement de pas moins de deux cents publications, d'après Théodore Cazaban (*Captiv în lumea liberă*, Theodor Cazaban în dialog cu Cristian Bădiliță, cu o postfață de Al. Paleologu, Cluj, Ed. Echinoc, 2002, p. 104).

⁴ C'est surtout le cas de Monica Lovinescu et Virgil Ierunca, collègues de Cazaban à la radio Europe Libre – comme le démontre brillamment la chercheuse roumaine Nicoleta Sălcudeanu dans son essai sur l'exil *Patria de hirtie* [*La patrie de papier*], Brașov, Ed. Aula, 2003.

⁵ Théodore Cazaban, *Parages*, Paris, Gallimard, «NRF», 1963.

⁶ Chose remarquable, Claude Mauriac a, entre autres, lutté dans les années 70 aux côtés des immigrés (y compris roumains) et des détenus.

⁷ Claude Mauriac, «Découverte de Théodore Cazaban», *Le Figaro*, édition du 15 mai 1963.

⁸ C'est le propos d'Irina Mavrodin dans son remarquable ouvrage : *Mina care scrie*. Spre o poetică a hazardului, București, Ed. Eminescu, 1994.

⁹ Theodor Cazaban în dialog cu Cristian Bădiliță, *Captiv în lumea liberă*, p. 214. Notre traduction (désormais N.t.).

- ¹⁰ Comme il le dit dans son livre d'entretiens avec Cristian Bădiliță, déjà cité ci-dessus, p. 27. N. t.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 104. N.t.
- ¹² *Ibid.*, p. 105. N. t.
- ¹³ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, [Librairie Arthème Fayard, 1988], Gallimard, coll. «Folio-Essais», pp. 28-29.
- ¹⁴ Ce qui représentait un grand avantage par rapport aux Roumains restés dans le pays et dont les productions étaient soumises à la censure.
- ¹⁵ Rappelons que *hostis* signifie à la fois «hôte» et «ennemi».
- ¹⁶ V. Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hîrtie*, *op.cit.*, passim.
- ¹⁷ Voir Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», [1961], 1966.
- ¹⁸ Mais qui revient au galop de nos jours. Voir dans les rayons des librairies le nombre de livres traitant de l'ésotérisme, par exemple.
- ¹⁹ Je passerai sur les détails de cette œuvre paradoxale, à qui la double influence, moderne et traditionnelle, formelle et spirituelle, française et roumaine, a imprimé une originalité si forte, ayant déjà traité ce thème à plusieurs reprises. Lire notamment : Gina Puică, «Théodore Cazaban, dans l'entre-deux», in *Limbaje și comunicare*, Editura Universității Suceava, 2005, pp. 547-560.
- ²⁰ *Parages*, *op. cit.*, p. 202. Le narrateur dit encore ceci : «Il est bon, le soir, en hiver, d'aller vers une maison habitée.» (p. 214).
- ²¹ *Ibid.*, p. 152.
- ²² *Captiv în lumea liberă*, *op.cit.*, p. 220. N. t.
- ²³ *Ibid.*, p. 219. N. t.
- ²⁴ Cristian Bădiliță, *Captiv în lumea liberă*, p. 219.
- ²⁵ *Parages*, *op. cit.*, p. 229.
- ²⁶ *Captiv...*, p. 219. N.t.
- ²⁷ *Parages*, *op. cit.*, p. 247.
- ²⁸ Voir Irina Mavrodin, «Théodore Cazaban sau Cărțile își au soarta lor» [«Théodore Cazaban ou Les livres ont leur propre destin»], *Uimire și Poiesis [Émerveillement et Poïésis]*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1999, pp. 127-129.
- ²⁹ Lire l'évocation de Rimbaud faite par Olivier Rolin, («L'exilé essentiel»), dans *L'Express* du 16/8/2004. Entre autres fines remarques, l'auteur écrit ceci, fort intéressant pour mon propos : «Il y a, à l'œuvre dans toute écriture radicale, un principe insatiable qui la pousse à ne pas en rester là, à lever le camp, à s'enfoncer, par des pistes inconnues, vers des confins où elle s'abîmera. Il y a, tapie dans toute grande écriture, comme une maladie mortelle, le ferment de sa propre disparition.» (p. 63).
- ³⁰ Discipline moderne qui s'occupe de la création, de l'origine des œuvres d'art essentiellement, mais non exclusivement, des mécanismes de production de ces œuvres.
- ³¹ René Passeron, *La naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, a2c2g Editions et Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p. 105.
- ³² Gina Puică, *Parages/Locuri de Théodore/Theodor Cazaban. Traduire pour récupérer* (mémoire de DEA, sous la direction de Mme le Professeur Irina Mavrodin, Université «Ștefan cel Mare», Suceava, 2004).
- ³³ Quelques démarches ont été pourtant faites afin de faire connaître Théodore Cazaban en Roumanie, dont je ne mentionnerai que la publication d'un livre d'entretiens avec Cristian Bădiliță, cité ici à plusieurs reprises, *Captiv în lumea liberă [Captif dans le monde libre]*, titre qui résume bien sa difficulté d'être en exil; ainsi qu'un recueil d'articles et chroniques littéraires (Theodor Cazaban, *Eseuriși cronici literare*, București, Ed. «Jurnalul literar», col. «Critica», 2002).
- ³⁴ René Passeron, *op. cit.*, p. 105.

MALIKA MOKEDDEM, UNE CONSCIENCE CREATRICE A MI-CHEMIN ENTRE LA CULTURE ARABE ET LA LANGUE FRANÇAISE

Elena-Brândușa STEICIUC
Université „Ștefan cel Mare”, Suceava
selenabrandusa@yahoo.com

Dans un entretien avec Yolande Helm, publié par *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des études maghrébines*¹, Malika Mokeddem fait part à ses lecteurs et à tous ceux qui s'intéressent à la littérature maghrébine d'expressions françaises de réflexions fort intéressantes concernant ce phénomène culturel de la Francophonie. On sait que dans cet espace géographique et surtout en Algérie la situation du français est très complexe et que, surtout pendant les années qui ont suivi l'indépendance, on a assisté à un processus massif d'arabisation. Certains écrivains d'expression française se sont mis à l'arabe ou bien ont choisi d'autres formules artistiques (surtout le cinéma), d'autres ont pratiqué avec succès l'autotraduction, de très nombreux autres ont continué à écrire dans une langue qui était quand même celle de l'ancien colonisateur.

Le rapport qu'entretient l'écrivain francophone avec son principal «outil de travail» a souvent été défini comme un *rapport problématique* et c'est d'ailleurs l'idée fondatrice d'un volume où Lise Gauvin recueille les témoignages de créateurs des plus diverses aires culturelles de la francophonie extra-européenne – *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*² – surtout du Maghreb et des Antilles, mais aussi de l'Afrique subsaharienne. Car de nos jours, et la pratique l'a bien démontré, on est bien loin de l'époque où l'écrivain se pliait aux exigences du français métropolitain et ne rêvait que de la reconnaissance parisienne. En Algérie le français, langue de l'autre, a parfois été malmené, les auteurs imposant au code général des particularités stylistiques très marquées par les structures de l'arabe, mais il a continué à représenter, surtout pendant les pires années de l'intégrisme et de la terreur en Algérie, un rempart contre l'intolérance.

Malika Mokeddem fait partie de cette génération venue au monde peu avant la guerre d'indépendance et son identité même, tout comme sa conscience créatrice, restent marquées par ce mélange des cultures, arabe et française, qu'elle ne ressent pas pourtant en état de rupture: «...je suis en adéquation avec moi-même, c'est-à-dire que je suis les deux à la fois: pas deux moitiés juxtaposées ou accolées, mais c'est intimement imbriqué en moi. On ne peut pas me scinder en deux, justement parce que très ramifiée et que chaque partie de moi, chaque fibre se nourrit de l'autre.»³

Née en 1949 à Kenadsa, Malika Mokeddem a étudié la médecine, d'abord à Oran, puis à Paris. Néphrologue à Montpellier, où elle s'installe en 1979, l'écrivaine renonce en 1985 à l'exercice de sa profession, en faveur de la littérature. Son premier roman, *Les hommes qui marchent* (1990), est couronné du Prix Littéré et de celui du Premier Roman de Chambéry. Il obtiendra également le Prix de la Fondation Nourredine Aba, en Algérie. Deux ans plus tard, *Le Siècle des sauterelles* (1992) lui vaudra le Prix Afrique – Méditerranée - Maghreb de l'Association des écrivains de langue française. Pour le roman *L'Interdite* (1993), l'auteure a reçu une mention du jury Fémina et le Prix Méditerranée Jeunesse. Elle a également écrit: *Des rêves et des assassins* (1995), *La Nuit de la lézarde* (1998), *N'zid*

(2001), *La transe des insoumis* (2003).

Ecrivant tous ses textes en français, elle parle dans le même entretien du rôle capital que cette langue a eu dans la construction de sa personnalité artistique, car elle lui a apporté «les rebellions» de Dickens, de Tolstoï, Faulkner, Dostoïevski, car cette langue l'a structurée, «elle a transformé cette véhémence qui était en moi en ténacité, en résistance; elle m'a armée non seulement pour clore le bec aux petites pimbêches de l'autre communauté qui pouvaient parfois être agressives mais aussi contre les miens»; comme elle le dit, le français «m'a appris à me défendre, pas seulement à crier».

L'exégèse a déjà remarqué que les héroïnes de Malika Mokeddem sont souvent des femmes à identité «morcelée», des femmes scindées et qui se situent dans un état d'entre-deux. Pour mieux étayer cette thèse, nous allons tenter d'analyser dans cette perspective de l'amalgame des cultures, parfois positif, mais souvent source de malentendus et de malaise, deux de ses romans les plus représentatifs : *Le siècle des sauterelles*⁴ et *L'interdite*⁵.

Le premier, dont la trame narrative traverse plusieurs décennies de la première moitié du XX-ème siècle en Algérie, contient et annonce tous les grands repères thématiques de l'écriture de Malika Mokeddem, qui la considère elle-même comme le produit d'un métissage linguistique et culturel: la condition de la femme au sein de la société musulmane patriarcale; l'oralité de la culture maghrébine; le désert et les traditions millénaires de ceux qui y vivent en nomades; l'être divisé entre deux cultures (orale/écrite, arabe/française) ou bien fruit du métissage entre deux races.

Débutant par une scène d'une grande violence (le viol et le meurtre de Nedjma, l'épouse noire du poète Mahmoud, sous les yeux de Yasmine, leur fille, cachée derrière un amoncellement de pierres), l'histoire continue sur deux plans temporels, alternatifs: d'une part, après le choc de cette tragédie, les longs *flash back* de Mahmoud dans l'époque de son enfance et adolescence, ou encore plus loin, dans les temps où la conquête française était encore à ses débuts et ses ancêtres, les Tidjani, y opposaient une résistance farouche. C'est par une lettre de son père que Mahmoud apprend tous ces détails, lui qui n'avait pas eu la chance de connaître ce père; c'est toujours grâce à Lakhdar Tidjani, qui «mourut sous le feu du *roumi*» que le fils, né avec le siècle, ne restera pas illettré, mais fera de bonnes études en Egypte et deviendra poète.

La lettre du père demande aussi à Mahmoud de régler une dette d'honneur: récupérer la dépouille de sa grand-mère, restée en territoire occupé par les Français, dans une ancienne propriété des Tidjani dont le colonisateur les a dépossédés. Pour ce faire, le jeune homme se rend à l'adresse indiquée et y découvre une ferme florissante, appartenant aux Sirvant, dont l'accueil est froid et malveillant. Creusant au pied d'un olivier, Mahmoud découvre le squelette de l'aïeule, découverte symbolique sur plusieurs plans, car il a l'impression d'y déterrer en égale mesure son identité et celle de ses ancêtres. Lorsqu'il quitte la ferme, une invasion de sauterelles s'abat sur la région et notre héros ne peut s'empêcher d'y retourner, pour assister aux dégâts en quelque sorte compensatoires de sa frustration.

Le thème des *sauterelles* fait donc irruption dans le roman, dont il informe le titre aussi, avec de multiples significations, dont la principale est celle des envahisseurs *roumis* (chrétiens, les Français en l'occurrence) qui ont conquis les territoires nord-africains, arrivant par vagues successives comme ces insectes, les «ejrad». Mais tout le long de l'intrigue, les sauterelles (qui apparaîtront à des moments-clef) seront associées à la mort,

au désastre, à la folie, sauf pour une tribu nomade qui en fait un plat très apprécié, les mangeant grillées.

Avec le nuage de sauterelles arrive dans les parages un personnage inclassable, mi-brigand, mi-fanfaron, El-Majnoun, dont la folie et la ruse seront maintes fois néfastes le long de la vie de Mahmoud: El-Majnoun met le feu à la maison des Sirvant, laissant ensuite croire que l'auteur de cet acte est Mahmoud; il délivre ce dernier de prison, mais seulement dans le but de mieux le manipuler en vue d'on ne sait quels projets loufoques; son domestique, Hassan, l'homme au regard torve, sera l'un des tueurs de Nedjma, et tout porte à croire que le maître en sera le second.

Une période de paix et de bonheur commence pour le jeune Mahmoud avec la rencontre d'une belle esclave noire, lors d'un épouvantable orage, après qu'il a réussi à se débarrasser d'El-Majnoun. Épousant cette femme sans nom, que les maîtres appellent tout bonnement Bent-el-kelba, «la fille de la chienne», il la nomme Nedjma (*étoile*, en arabe) et pendant leur brève vie commune, elle sera vraiment la seule qui brillera sur son firmament. Après la mort de sa femme, Mahmoud décide de mener une vie nomade à côté de sa fille, qui depuis le moment du meurtre a perdu l'usage de la parole, mais qui commence à s'exprimer par écrit, car cette élève très douée rendra sien un riche héritage de poèmes, légendes et contes. Ainsi, Yasmine grandit-elle comme un être à part: elle devient une jeune femme d'une exceptionnelle beauté, une *hartania* qui porte l'empreinte des deux races de son sang, mais également une rebelle qui refuse de se plier aux codes millénaires des musulmans. Son modèle est Isabelle Eberhardt, la «*roumia* habillée en bédouin», dont la figure légendaire et excentrique (elle aussi choisissant de vivre dans une culture d'adoption) la hante et lui donne le courage de surmonter son statut à l'écart de la norme.

La dernière partie du roman est placée sous le signe d'une nouvelle quête qu'entreprend Mahmoud, cette fois pour découvrir enfin les assassins de sa femme, dont l'un est reconnu par Yasmine, occasion avec laquelle la jeune fille recouvre l'usage de la parole. La narration s'accélère et le héros, aidé par plusieurs personnages de la même catégorie que lui (surtout le juif Bénichou, traqué par les autorités, car la seconde guerre mondiale vient de commencer, avec les lois antisémites imposées en France par les Allemands) réussit à retrouver un fil qui le mène aux trousses d'El-Majnoun.

Sur le fond d'une nouvelle invasion de sauterelles, Mahmoud le découvre dans une grotte (entre temps, son ennemi a complètement perdu la raison) et attend le retour de Hassan, mais au lieu de mener à bonne fin son plan, il est fusillé par des gendarmes, prévenus de sa présence dans les parages. Le destin de Mahmoud et de Yasmine était d'entrer dans la légende et c'est pourquoi la clôture du roman est faite seulement d'hypothèses qui ne sont données que comme possibles trajectoires, jamais confirmées («on dit»... «on dit»): le corps fusillé disparaît, enseveli par le sable, par les sauterelles ou bien par les efforts surhumains de Mahmoud, dont on peut supposer qu'il a réussi à passer la frontière. Quant à la jeune fille, elle ne sera qu'un avatar de cette Isabelle, *la roumia* à laquelle depuis longtemps elle s'identifie: poétesse, conteuse, femme de lettres, sa douleur restera à jamais inassouvie.

Dans son mélange d'atemporalité et de signes qui annoncent, même au cœur du désert, l'arrivée des temps modernes (par exemple, *el-machine*, le train qui ne cesse d'éblouir les nomades) *Le siècle des sauterelles* peut être lu aussi comme un questionnement de Malika Mokeddem sur l'histoire de son pays, sur la nécessité d'en garder sous une forme écrite les

traditions et les légendes, sans oublier que l'oralité en est le premier atout.

L'interdite plonge le lecteur dans un tout autre temps, l'époque contemporaine, plus précisément les années '90, époque où l'Algérie a connu une vague inimaginable d'attentats et de violences, dus à l'intolérance de l'intégrisme. Sultana Medjahed, médecin à Montpellier (dans la construction de ce personnage on trouve beaucoup d'éléments biographiques) revient en Algérie, à Aïn Nekhla, son village natal, pour assister à l'enterrement de son ami, le docteur Yacine. Dès son arrivée, Sultana provoque. C'est l'époque où les intégristes obligent les femmes à porter le voile et à accepter un statut d'infériorité sur tous les plans, alors que Sultana est une femme instruite, qui parle et agit comme une Française.

Une première *interdiction* à laquelle notre héroïne refuse de se soumettre lui attirera l'opprobre de presque toute la gent masculine de la communauté: elle va participer à l'enterrement de Yacine, alors que les femmes sont exclues du rituel funéraire, du moins selon l'interprétation du nouveau pouvoir installé à Aïn Nekhla, représenté par un maire obtus, Bakkar. Celui-ci et ses acolytes voudraient, d'ailleurs, interdire de séjour Sultana dans leur *ksar* (village fortifié en Afrique du Nord), mais ils ont besoin d'un médecin et cette femme courageuse accepte, pendant quelque temps, de reprendre le travail de Yacine au dispensaire local.

La voix de Sultana alterne, dans la construction textuelle de ce roman, avec la voix de Vincent, professeur dans une université parisienne, qui entreprend un voyage spécial en Algérie. Après une longue maladie, on vient de lui greffer un rein, qui lui sauve la vie, et cet organe appartient à une jeune femme d'origine algérienne, disparue dans un accident; devenu un être plus ou moins hybride, car dans son corps il possède maintenant le rein prélevé sur une femme, Vincent entreprend ce voyage comme pour payer une dette à un être qu'il n'a pas connu, mais dont la mort lui a sauvé la vie. C'est une sorte de remontée aux sources, à la suite d'un appel indéfini qu'il ressent, et la rencontre de Sultana (pour un banal rendez-vous professionnel) au dispensaire d'Aïn Nekhla déclenchera une histoire d'amour que les autorités locales ne verront pas d'un bon œil.

Ce retour de Sultana dans son pays d'origine après une absence de quinze ans lui donne l'occasion de plonger dans son passé, de résoudre quelques problèmes lancinants, enfouis aux tréfonds de sa mémoire. Elle revisite un passé plein d'amertume et de tensions, car elle était orpheline depuis l'âge de cinq ans; par la même occasion, elle se rappelle les figures tutélaires qui ont contribué à son évolution, en particulier le docteur Challes et son épouse, des parents d'adoption pour l'adolescente anorexique, dont ils ont soutenu l'instruction et développé le goût et l'intérêt pour la médecine et les arts. Mais le trauma majeur qui refait surface à la faveur de ce retour est la mort de la mère, tuée par le père, à la suite d'une scène de jalousie à laquelle l'enfant avait assisté. Se libérant de cette tragédie, Sultana n'en reste pas moins marquée et, solidaire des femmes de cette communauté, elle décide d'y rester le temps qu'il faudra, pour aider ceux qui ont besoin d'elle, pour protéger des enfants qui n'ont aucun avenir dans les conditions données.

Soutenue par les uns (surtout les femmes), attaquée par les autres, la jeune femme se sent en exil dans son propre pays, dont elle n'accepte pas les nouvelles règles chaotiques, tout comme elle se sent étrangère en France:

«Du reste, l'Algérie ou la France, qu'importe! L'Algérie archaïque avec son mensonge

de modernité éventé; l'Algérie hypocrite qui ne dupe plus personne, qui voudrait se construire une vertu de façade en faisant endosser toutes ses bévues, toutes ses erreurs, à une hypothétique "main de l'étranger" ; l'Algérie de l'absurde, ses auto-mutilations et sa schizophrénie, l'Algérie qui chaque jour se suicide, qu'importe.

La France, suffisante et zélée, qu'importe aussi. La France qui brandit au monde la prostate de son président, truffée de son impériale démocratie; la France qui bombarde des enfants ici, qui offre une banane à un agonisant d'Afrique, victime de la famine, là, et qui, attablée devant ses écrans, se délecte à le regarder mourir avec bonne conscience; la France pontifiante, tantôt Tartuffe, tantôt Machiavel, en habit d'humaniste, qu'importe.»⁶

L'incendie déclenché par les opposants de Sultana, prévenue par l'infirmier Khaled («Ne restez pas là, c'est dangereux! Marbah et sa clique ont incendié la maison du médecin»⁷) est signe que *l'interdiction* de rester est totale; malgré le soutien d'une partie de la population («Les femmes, alertées par les enfants, ont mis le feu à la mairie»⁸) Sultana devra prendre à nouveau la voie de l'exil: dans les conditions données, elle reste une *interdite* en Algérie:

«Après un moment, je parviens à articuler, à travers les convulsions de ce rire-sanglot:

- Khaled, je repars demain. Dis aux femmes que même loin, je suis avec elles». (fin du roman)

* * *

A travers son œuvre, à travers sa vie, Malika Mokeddem prouve qu'elle sait vivre et agir en toute liberté, car, comme elle l'affirme, «l'interdit, c'est la meilleure façon d'éviter, de faire éclore l'envie de transgresser»⁹. Située donc à mi-chemin entre les deux cultures qui abreuvent son imaginaire, elle trouve en fait dans *l'acte d'écrire*, dans *le livre*, des raisons pour continuer à se battre et à exprimer sa vérité:

«...ces livres ont répondu à un certain nombre de questionnements en moi, ils m'ont nourrie et structurée. Ils ont sédimenté en moi et dans mon cas ça me paraît un parcours tout à fait logique que d'être devenue écrivaine. Dans l'acte d'écrire, il y a ce qu'on a envie de dire et qu'on dit, qu'on décrit, qu'on construit et il y a aussi toute la part d'inconscient qui passe dans l'écriture et qui ensuite nous est révélée par le regard des autres, la lecture des autres. L'acte d'écrire me structure ainsi que l'avait fait auparavant l'acte de lire.»¹⁰

¹ Toronto, Editions La Source, no. 5 (1999), p. 83-100.

² Paris, Editions Karthala, 1997.

³ *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne d'études maghrébines*, no. 5, 1999, p. 85.

⁴ Paris, Editions Grasset 1992.

⁵ Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1993.

⁶ *L'Interdite*, Pris, Editions Grasset et Fasquelle, 1993, p. 115-116.

⁷ *idem*, p. 263.

⁸ *idem, ibidem*.

⁹ *Le Maghreb Littéraire? Revue canadienne des études maghrébines*, no. 5 1999, p. 91.

¹⁰ *idem*, p. 95-96.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL CANNES-2005. TRIUMFUL FILMULUI FRANCOFON

Larisa TUREA

Asociația internațională a criticilor de teatru, Chișinău
lturea@yahoo.com

„Le cinéma, c`est la vérité 24 images par seconde”
François Truffaut

Indubitabil, ediția 2005 a Festivalului Internațional de la Cannes a confirmat valoarea, dinamica, vitalitatea fenomenului cinematografic francofon. Ca niciodată, artiștii din patria de origine a cinematografului (prima proiecție publică, organizată de frații Lumiere –aducător de lumină! – a avut loc, sa ne amintim, la 28 decembrie 1895, la Paris, în salonul somptuos de la Grand Cafe) nu și-au dezmințit vocația; filmele turnate în Hexagon și țările limitrofe (Belgia, Elveția) au incitat spectatorii și criticii, conturându-se diverse, convingătoare sau entuziaste, demonstrând originalitatea privirii, îndrăzneala formei, intensitatea inspirației și reflectând, în ultimă instanță - ca cerul infinit în mii de picături, după ploaie, actualitatea zbuciumată, lumea cu trăiri, angoase și fugare bucurii.

1. Micul film mare

Palmierul de Aur, distincția râvnită de cinești (nu în zadar se zice că dacă nu ești invitat la Cannes, Mecca filmică, nu valorezi nimic în cinema) i-a revenit, după merit, peliculei „Copilul”, regizate de frații Dardenne, Jean-Pierre și Luc; o istorie contemporană filmată perfect, într-o stilistică ascetică, abordând chestiuni neliniștitoare fără a pune, ostentativ, accente moralizator-didactice. Asemeni cineaștilor britanici Ken Loach, Dardennii se trag vizibil din stârpea neorealismului italieni, a lui Rossellini, iau în colimator întâmplări aparent banale, din cotidianul imediat, interpretându-le ca pe subiecte de tragedie antică, apelând la actori ce prin nimic nu se deosebesc de indivizii simpli, necăjiți, întâlniți pe stradă, orișunde pe glob.

Bruno, tânărul erou al filmului (20 de ani), trăiește ca un fluture în plină vară, ușor, voios, doar pentru propria sa plăcere; e activ, totdeauna cu telefonul mobil la ureche, schimbându-și mereu hainele, lucrurile, alergând pe ici-colea; împreună cu ai săi tovarăși (câțiva minori) se îndeletnicește cu mici afaceri dubioase, ce-i asigură totuși sume considerabile, comite furtișaguri mărunte, smulge gențile de damă de pe umăr din goana motocicletei, sparge automobile într-o joacă – cu indiferență infantilă, lipsită de grijă, sigur de sine și convins ca totul pe lume poate fi cumpărat. E îndrăgostit pătimaș de prietena sa Sonia (18 ani), iubirea sinceră și romantică dintre ei aduce pe lume un prunc ce, în debut, i se pare lui Bruno tot un obiect, însă de valoare extraordinară. Când Sonia i-l încredințează, un timp oarecare, lasându-i singuri, pentru a merge să încaseze alocația de la asigurarea socială, lui Bruno (tată doar cu numele, el fiind absentul acestei aventuri) îi dă prin cap să vîndă sugarul, iar cu banii obținuți să achite niște datorii mai vechi. Zis și făcut: ”lasă, nu-i nimic, facem altul curînd” – îi declară franc fetei care, la văzul landoului gol, cade în leșin profund.

Și uite că aici începe, de fapt, istoria lui Bruno, maturizarea sa tardivă: tatăl inconștient

reia calea îndărăt, se zbate să-și răscumpere copilul vândut. Parcurge mai multe cercuri inițiatice, e agresat, silit să ispășească păcate mai vechi, vrea să-i vorbească Soniei care, internată la spital, refuză să-l mai vadă... În final, înțelegem însă fără ca autorii să ne indice cu degetul că Bruno se coace la minte, din copilul neștiutor ce era (el fiind, mai degrabă, copilul din titlu) se transformă, dificil și dureros, în bărbat responsabil, viitor cap de familie, gata să se ia cu viața de piept în numele dragostei și al urmașilor săi ... Și toate astea cu minimum de fraze, fără muzică, exclusiv pe contul mijloacelor de expresie cinematografică, zgârcite, însă sclipitoare și eficiente.

2. Haneke explorând angoasa

„**Cache**” (produs francezo-austriac) prezentat în competiție de Michael Haneke, era considerat de jurnaliștii acreditați pretendent real la Palmierul de aur; însă a obținut premiul pentru regie. La fel ca frații Dardenne, Haneke este un maratonist al Festivalului de la Cannes, prezentând filme dure, nonconformiste, cu o puternică tentă socială, adesea șocante, abordând teme dificile, chiar repugnante. Și de astă dată, se lansează cu temeritate în aventura de explorare a unui traseu ocultat: relațiile (rușinoase!) ale Franței cu fostele și actualele colonii, războiul din Algeria, sechelele comunitare ale unor acțiuni politice iresponsabile.

Deși categorisit „thriller despre culpabilitate”, filmul are mai multe linii de subiect întretesute: un jurnalist literar de succes primește prin poșta casete video, pe care este filmată, pas cu pas, familia sa. Cine este autorul acestor filmări și al desenelor suspecte, ce le însoțesc? -se întreabă eroul (Daniel Auteuil), tot mai alertat. Împreună cu soția (Juliette Binoche) încep să caute, să scotocească, febril, sursa acestor mesaje misterioase ce, pe zi ce trece, devin mai personale, îi afectează tot mai mult. Ajung irascibili și furioși, viața li se transformă în coșmar, se adresează poliției, însă aceasta nu găsește nimic amenințător în toată povestea, așa că George rămîne de unul singur cu mesajele aparent de neînțeles și conștiința sa bolnavă. Încearcă să descâlcească ghemul bănueliilor sale obsesive, însă îl încâlcește și mai rău, mai plusează câteva păcate celor anterioare: una din secvențele cele mai șocante, făcînd să tresalte în unison spectatorii adunați în sala de proiecție, la Festival (ca atare, scenele de violență sunt parte din peisaj, nu mai miră pe nimeni – doar dacă sunt extraordinare, ca în acest caz, dar ca și în **Pianista** de același autor, cînd Isabelle Huppeer se maltrata pe ecran, fluierată de public – chiar și la proiecțiile pentru presă, mai rezervate de obicei în emoția exprimată direct) a fost cea în care fratele adoptiv al eroului, algerian refugiat la Paris, își taie beregata în prim-plan...

Un film ce crează o atmosferă aparte, de spaimă insinuantă, permanentă, de angoasă, frizînd depresia: ”Subiectul acestei pelicule, - mărturisește Haneke, - se axează pe sentimentul de vină al occidentalilor, al bogaților vestici, vizavi de locuitorii din lumea a treia, dar și pe cel al culpabilității fiecărui individ față cu evenimentele proprii vieți...” Problema liberului arbitru, a alegerilor juste într-o situație de criză, a moralei, a responsabilității - ca atare, cercul chestiunilor abordate și în uvrajele precedente – **Funny Games**, **Pianista**, în special **Code inconnu** și **Le temps du loup** (ambele beneficiind, alături de Juliette Binoche și Isabelle Hupper, de participarea inspirată a iminentei actriței române Luminița Gheorghiu, ortografiată la Cannes „Luminata”).

Or, precum scrie Lacan, criminalul și istericul au un punct comun – neapărat ascund ceva de restul lumii. Deosebirea constă în faptul că un criminal știe ce ascunde, iar un tip bântuit de isterie – nu.

3. Francois Ozon, Dominik Moll ș.a.: pasiuni cu geometrie variabilă

Recoltă grand cru: astfel poate fi apreciată prestația francofonă la Cannes-2005. În acești 10 ani de când sunt acreditați, filme în limba lui Moliere și Hugo au fost prezente în competiție ca niciodată (**Peindre ou faire l'amour**, de Jeanne Marie Larrieu) sau în off (**Joyeux Noel** de Christian Carion, lucrare cu destin fericit și difuzare activă, precum și glumița filmată „**C'est pas tout à fait la vie dont j'avais rêvé**” de Michel Piccoli), dar și în secțiunile paralele **Un certain regard** și **La Quinzaine des réalisateurs**.

Dintre toate acestea, ne vom referi la filme girate de regizori relativ tineri: Dominik Moll (**Lemming**, în deschiderea competiției oficiale) și Francois Ozon (**Le Temps qui reste**, în concurență acerbă, la **Un certain regard**, cu Moartea Domnului Lăzărescu regizat de românul Cristian Puiu, peliculă cu imaginea semnată de cunoscutul cameraman Oleg Mutu, originar din Chisinau; deși sonorizat în română, contribuția franceză aici e substanțială: difuzarea peliculei în toată lumea revine în sarcina unei companii din Hexagon).

Lemming, filmul-ouvertură, grav și sumbru, țese, la fel ca și altele din această selecție, o stare stranie: debutează printr-un incident neînsemnat - Alain, inginer de succes, convins că poate ține totul sub control, că totul se poate organiza și cuantifica, și planifica, e nevoit să desfacă sifonul de la lavoar, găsind acolo un mic rozător. Era un lemming, despre care legenda spune că migrează în masă și că ar fi supus unor tentative de suicid colectiv. E de fapt semnul prin care iraționalul irupe în viața lor ordonată, pusă la punct ca un ceasornic elvețian: totul basculează, se sparge țândări, ceea ce era pînă atunci un cuplu armonios și invidiat de toți ajunge o catastrofă.

Aici partea leului în reușita montării și succesul de public le revine celor două protagoniste: remarcabila Charlotte Rampling (cîteva partituri definitorii: **Portier de nuit**, de Liliana Cavani, **Asphalt Tango**, de Nae Caranfil, **Max mon amour**, de Nagisa Oshima etc.) secundată de mai tînăra Charlotte Gainsbourg.

Francois Ozon (născut în 1967 la Paris) produce, din 1998 încoace, cîte un lung-metraj pe an, cu o regularitate de invidiat (1998- **Sitcom**; 1999-**Les amants criminels**; 2000-**Gouttes d'eau sur pierres brûlantes**; 2001-**Sous le sable**, cu Charlotte Rampling, vizionat și la Chișinău, în cadrul sătămînii filmului francofon; 2002 - **8 femmes**, deliciu cinefil; 2003-**Swimming Pool**; 2004-**5x2**). De astă dată, în 2005, alege un subiect de melodramă: Romain, un fotograf de 30 de ani află, fără menajamente, că e grav bolnav și are doar cîteva luni de trăit. O ecuație grea, pe care Francois Ozon o rezolvă delicat, fără mizerabilisme și torente de lacrimi: tînărul își ia o vacanță, merge la mare, se reculege în singurătate pentru ca într-un târziu, să decidă să devină tată biologic pentru un copil pe care nu-l va vedea niciodată, copil urmînd a continua viața sa oprită subit. Pe afiș - nume mari: Jeanne Moreau, Melvil Poupaud, Valeria Bruni-Tedeski, Daniel Duval, Marie Riviere.

Un loc aparte în acest omagiu i se cuvine filmului-confesiune **Le filmeur** de Alain Cavalier, analog al jurnalului intim literar, turnat timp de aproape 11 ani, în filigran, cu meticulozitate de bijutier; o modalitate de a scrie istoria unei vieți cu toate ale ei, sincer și onest - ca stilou, camera de luat vederi - fără a exagera, dar și fără falsă modestie. Autobiografie absolut neromanțată, tandră, plină de umor și de duioșie, atașantă - mai curînd documentar decît film de ficțiune.

4. În loc de epilog

Anul trecut a fost fast pentru filmul francez: chiar de nu s-au lansat pelicule șlagăr precum neuitatul „**Amelie Poulain**”, jovialul „**L'auberge espagnole**”, sau succese de box-office precum „**Taxi**”^{1, 2, 3}, sau „**Choristes**”, remake-ul unui film de la 1948, pionerii ”noului val” ce mai sunt în viață – Eric Romher, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, - au demonstrat sus și tare că meseria e brățară de aur și că vechea gardă nu se lasă bătută cu una, cu două.

Ritualica „Lección de cinema” a fost ținută în acest an de Catherine Deneuve, stea nepereche și muză a atâtor creatori din sfera celei de-a șaptea arte (Demy, Polanski, Bunuel). Francois Truffaut, să ne amintim, o aprecia ca pe nimeni alta: ”Ceea ce ador la ea este misterul extraordinar: se pretează admirabil rolurilor care comportă un secret, viață dublă. Catherine Deneuve conferă ambiguitate oricărei situații, oricărui scenariu. Alura, comportamentul, rezerva, distanțarea, permit spectatorilor să proiecteze pe chipul ei toate sentimentele pe care doresc să și le imagineze. Frica Catherinei Deneuve nu este de a se lăsa privită, ci de a simți că este ghicită, că i se dezvăluie misterele.”

Or, se face că cele peste 70 de personaje interpretate sub bagheta celor mai în vogă cineaști ai lumii nu au știrbit prin nimic efigia ei de sfinx, ba chiar dimpotrivă, i-au plusat misterul: lecția ei nu a fost de tip prelegere în fața clasei, ci dialog cu publicul despre cinema, despre oamenii care îl animă, despre cei care sunt în lumină, dar și despre cei din umbră, cu nimic mai puțin importanți. Debitul verbal e impresionant – n-am mai auzit în viața mea pe cineva să vorbească cu asemenea viteză: ”eram patru surori, - mărturisește actrița, - concuram pentru a mă face auzită”.

Jean-Luc Godard, la conferința de presă, ce-a urmat proiecției filmului ”**Notre musique**”, s-a prezentat mai tânăr ca alții la treizeci de ani, afirmând cu ostentație valorile juneții sale rebele – bunăoară, nu e un gest nostalgic faptul că refuză să adopte un ordinator, că mai dactilografiază și astăzi la o modestă mașină de scris (și-a procurat odinioară, prudent, ... ditamai duzina, 12 exemplare!)? Ne-a reamintit că cinemascopul se numea, inițial, iconoscop, prin urmare, cinematograful era o religie, o credință. Acum însă suntem cotropiți barbar de inflația subproduselor televizuale: Televiziunea, susține nonșalant Maestrul, nu produce nimic, ea doar difuzează imagini și atât. Televiziunea cultivă uitarea... Or, cinemaul îi face pe oameni să mediteze, să gândească. „În filmul meu „**Notre musique**”, spune, este evocat surîsul, însă nimeni nu surîde. Sunteți voi cei care surîdeți în sinea voastră, gândiți, reflectați asupra problemelor cu care vă confrunțați.”

Să surîdem împreună – filmul francofon de astăzi ne oferă numeroase șanse de a ne disloca, de a medita, de a deveni mai buni, mai înțelegători, mai creativi.

НАЦИОНАЛЬНАЯ САМОБЫТНОСТЬ КАК ОСНОВА КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ

Ирина ЦВИК

Государственный Педагогический Университет “Ион Крянгэ”, Кишинев
rita@mdnews.clubnet.md

Истина о том, что литература обладает способностью отражать и фокусировать, и именно в одно и то же время не только быть зеркалом, собирающим характеры, психологию и в целом менталитет, но и формировать, создавать конструкции, типы и образ мыслей целых наций, - известная аксиома. Но от этого специфика литературы не перестает быть тем «завораживающим кристаллом», который, формируя определенный сегмент общественной психологии, в то же время сохраняет суть такого социального продукта, донося его до следующих поколений.

Сейчас, в эпоху глобализации, с ее тенденцией размывания и расшатывания национальных устоев в пользу общих паневропейских, всемирных тенденций, пониманий и ценностей, отказа от национальной идеи в пользу привлекательности космополитизма, именно сейчас особенно важно сберечь литературу с ее уникальной способностью сохранять дух и смысл народной идеи. Именно эти проблемы решаются с ее помощью, тем самым убеждая в единственной возможности дальнейшего развития пути человечества.

Проблемы духовности литературы сопряжены с таинством веры. Но современность часто ловко подменяет саму веру ее атрибутами. И здесь литература становится тем совершенным камертоном, который помогает национальному духу распознать ложные вызовы. Она, литература, оборачивается индикатором истины в вере, которую священномученик Флоренский облек в точную формулу духовного спасения – «вера не в познании истины, а в служении ей». Но в противостоянии вновь созданных общих эталонов национальному духу уже ощущается сильный напор общей волны на сокровенные заповеди веры. Все эти процессы подтверждают непреходящую роль литературы в становлении духовности общества.

И в этом аспекте французская и русская изящная словесность, как говорили в более утонченные века, чем наш, ничем не отличаются друг от друга. Здесь имеются в виду не особенности, не традиции, а сама методология подходов к национальной литературе. Обе эти литературы в лице своих творцов настаивают на национальной самобытности, национальном своеобразии, национальной специфике как важнейших составляющих произведения. Главный охранитель национального стержня – язык, с помощью которого рождается неповторимое национальное звучание, обе литературы возвели в ранг духовного пастырства, в единицу измерения национальной истинности.

В этой связи очень любопытны размышления французского писателя русского происхождения Андрея Макина. Отвечая на вопрос, как влияет язык на сущность написанного, он говорит: «Французский очень много дает – прежде всего, дисциплину мысли, с которой наш русский дух постоянно борется. Французский заставляет нас быть строгим с фразой. Это – язык-диктатор в своей чистоте и простоте, он ничего не прощает. По-русски мы можем повториться. Можем, как Достоевский, нанизать

на фразу три или четыре прилагательных. Во французском это невозможно. Если в предложении есть одно прилагательное, то второе уже «не лезет», оно его разламывает... А каково великое достоинство русского языка, гибкость фразы! Попробуйте сказать по-французски «бледно-сиреневый». Вся бунинская тонкость, вся его поэзия строится на очень сложных прилагательных».

Позже Андрей Макин заявлял, что, выбирая для себя французский язык для писания, он хорошо представлял себе французского читателя. При этом существенно то, что речь в данном случае идет не о переводе на иной язык, а о выборе писателем языка для создания на нем произведения.

Здесь имеется в виду известный роман А. Макина «Французское завещание», в котором сосуществуют, переплетаются, сталкиваются русский и французский миры. Но мы еще обратимся и к автору, и к роману.

Можно не сомневаться, что близкий сюжет, близкие типы характеров и композиционной структуры совершенно по-разному будут реализовываться в разных национальных литературах. И не большой натяжкой здесь будет сопоставить «Войну и мир» Толстого и «Жан Кристофа» Роллана, при том, что на Роллана, по его словам, Толстой оказал огромное влияние. Конечно, хотя характеры русских и французов очень различны, между этими культурами существует и большая симпатия, и огромная сила взаимного интереса, и традиционно крепкие связи.

Франция была магнитом притяжения для России и страной-кумиром весь XIX век: это и французский язык общения дворянского сословия, часто более привычный для него, чем русский, и следование французскому образу жизни, желание максимально приблизить свою жизненную модель к французской. Лишь вторжение Наполеона изменило (на время) эти стремления и чувства. А Франция, особенно после того, как Наполеон был разбит, иными глазами взглянула на Россию и русского человека.

Литература, как всегда, отреагировала на это явление. Но писатели прозорливо увидели временность ситуации. Культурническая связь России и Франции на психологическом уровне не прерывалась. Эта общность всегда присутствовала в творческом обмене. В этой плоскости интересно рассмотреть вопрос собственно национального (отличного, непохожего) и универсального, и как это отражается в литературе.

Любопытно заметить в этой связи, как близки мотивы действий героев двух великих писателей – Бальзака и Толстого. Не только финал судьбы, но и будирующие причины поведения во многом близки и у Эммы Бовари, и у Анны Карениной. Но перед нами две разные национальные модели поведения при универсальности, вечности человеческой, женской трагедии. Русский национальный женский характер со времен Татьяны Пушкина в дилемме «долг – счастье» выбор делает в пользу долга. А вот Анна Аркадьевна Каренина попыталась пойти против традиций и быть счастливой вопреки долгу – и заплатила за это дорогую цену. Эволюция оценки поступков Анны, сделанная русской дамой Долли (от восхищения – до, по сути, отчуждения), тоже стала интересным показателем национального характера.

У Эммы вопрос долга не стоит, как таковой. У Анны он вытекал из традиций национальной семейной жизни, уклада (хорошего – плохого – вопрос другой). Здесь долг понимается не в государственно-религиозном, а в морально-этическом плане. Эмма хочет быть счастливой в любви, так как для нее любовь – единственно возмож-

ный способ существования. В конце романа Эмма говорит: «Я несчастная женщина, но я не падшая женщина». Мы намеренно опускаем огромное количество проблем двух романов: социальных, морально-этических, философских. Нас также в данном случае не интересует исследование среды (как и светского общества) и т.д. Важно увидеть трагедию двух женщин (время создания романов разделяет 20 лет) – русской и француженки, – сквозь призму национальных моделей поведения и мотиваций. Очень важно понять, что же отличает их существенно. Критические художественные скальпели исследователей души раскрывают различные миры этих героинь при том, что трагедия судьбы и Анны, и Эммы выходит за рамки конкретных национальных сюжетов и приобретает общечеловеческое звучание. «Эмма – это я», – сказал Флобер, а Толстой чуть не потерял сознание, когда Анна решила на самоубийство.

Есть также и еще один интересный аспект, разводящий наших героинь по разные стороны национальных полюсов. Это отношение к эросу: для русской ментальности тема интимной сферы всегда была табуирована, о ней мало говорили. Даже семантика слова «любовь» в русском языке многозначна и размыта. Поэтому, к слову сказать, фраза «заниматься любовью» по-русски неверна. Любовь – это чувство, переживание, а не процесс. На Западе, в том числе во Франции, отношение иное. Потому-то литературный образ Казановы не мог тогда родиться в России. Да и Мопассан как создатель родился во Франции неслучайно. Толстой пишет о том, что «когда это случилось», Анна не чувствовала счастья, радости, ее мучил стыд, ей было не по себе. Сомнительно, чтобы подобные чувства испытывала Эмма. Да Флоберу и в голову не пришло бы описывать отношение Эммы к этим событиям с такой точки зрения.

Любопытно по этому поводу размышляет Акунин, выразившийся в том смысле, что по-русски нельзя писать по-настоящему эротический роман – получится или учебник анатомии, или пошлость. Для такого романа (эротического) есть французский язык.

Разумеется, исследование-сопоставление не исчерпывается этими двумя примерами, их можно и продолжить. Таким образом, тема не заключается непосредственно рассмотрением этих романов. Литературы, вглядывались друг в друга, как и народы, присматривались один к другому: взаимовлияние явное и подспудное происходило, то набирая обороты, то замедляясь в сложные периоды истории. В Россию проникали французская куртуазность, стиль, черты этикета, стремление эстетизации окружающего пространства, и даже была подчас попытка подражательности французскому быту.

Эти процессы начались еще до XIX века и накладывали отпечаток на повседневную жизнь дворянства, на литературу, создаваемую, в основном, представителями этого сословия. На их систему взглядов с начала XIX века сильное влияние оказывали свободолобивые идеи Великой французской революции, подхваченные и развитые русской литературой. Это показано Толстым в образе Пьера Безухова.

Вообще идеи раскрепощения духа, стремление овладеть ценностями западной культуры прорывались в Россию еще с XVII века, преломляясь в ней, рождались с русской почвой, приобретая национальный оттенок. И у Франции здесь одна из ведущих ролей. Русский человек стремился в Европу через уже прорубленное туда окно, и французское направление было очень притягательным.

О влиянии масонства в этой связи также можно было бы упомянуть, хотя бы в плоскости размышлений об этом в романе «Война и мир». Н. Бердяев в книге «Судьба России» в главе «Душа России» так объясняет наличие-отсутствие черт западного человека в русском обществе: «В русской истории не было рыцарства, этого мужественного начала. С этим связано недостаточное развитие личного начала в русской жизни... Рыцарство куёт чувство личного достоинства и чести, создает закал личности. Этого личного закала не создала русская история».

Естественно, Франция – одна из колыбелей рыцарства – и была центром притяжения всей Европы. И в этом также проявляются особенности национального развития и национального характера многих народов, и не только русского. Результат этого – формирование русского человека, но также и западноевропейского, в том числе и француза. Вместе с тем, в России уже существовало многое из того, чего не было (и нет) в Европе. Это и создавало уникальный национальный тип характера и мировоззрения, реализуемый в литературе.

В творческо-биографическом плане Франция много значила для русских писателей, в том числе для Тургенева. Часто духовные, художнические представления русского интеллигента оттачивала именно Франция. Передовое, прогрессивное, новаторское впитывалось из Франции. Реализм XIX века, с острейшей критической направленностью исследующий, анализирующий, препарирующий скрытые механизмы общественной жизни, приводящие в движение общественное сознание, объединяет своих последователей во Франции и в России, определяет взаимовлияние двух культур.

Психологический анализ Достоевского, «диалектика души» и «внутренний монолог» Толстого оказали огромное влияние на развитие романа как жанра в Европе, особенно во Франции. Толстой вообще сыграл особую роль в этом процессе, но и тенденции обратного характера были очень сильны. Так, интересны вопросы о степени влияния Мольера на творчество Фонвизина и, в особенности, Грибоедова.

Но нам было бы важно рассмотреть тему Бальзак – Достоевский, которая может стать очень доказательной формулой для размышлений на заявленную проблематику. Бальзак был одним из первых, чьим творчеством был захвачен Достоевский как читатель и как писатель. Некоторые моменты идейно-образной системы Бальзака преломились у Достоевского, подробно осмыслявшего мировой художественный опыт. В 1844 году Достоевский переводит на русский язык «Евгению Гранде», и с тех пор, как утверждает Я. Гроссман, «Бальзак стал вечным спутником Достоевского».

Так, например, в романе «Преступление и наказание» один из кульминационных моментов сюжета, определяющий действия героя, явно перекликается с аналогичной ситуацией из «Отца Горио» (подслушанный Раскольниковым разговор). Причем у обоих писателей одинаково решается нравственная проблема: добро не может быть реализовано посредством зла. Но в постановке проблемы (и вопроса) мы видим и сугубо национальные решения (и ответы). Как справедливо отмечает Р. Резник, «бальзаковский Растиньяк решает вопросы личного преуспеяния. Раскольников же – благо для других, как он это понимает. Перед Растиньяком не стоят проблемы возмездия, искупления вины, отмщения страданием, которые стоят перед Раскольниковым».

Так вот, в этом расхождении, думается, и нужно увидеть собственно национально-

историческую специфику и аспект. Бальзаку было важно отразить столкновение буржуазной морали и аморалистичности, возможное противостояние бездушию века, таким образом, Растиньяк – типический герой не только, увы, своего времени, но и на 100% истинный француз своего века в ментальных оценках, реакциях и мотивациях действия. А Достоевский показывает противоречия русской души, поиск русского духа в целом и в конкретной исторической ситуации.

Русскость Раскольникова абсолютна: она и во внутренних противоречиях, что свойственно русскому человеку (по словам и Лосского, и Бердяева), и в мучительных поисках правды, истины, справедливости, в чем он может пойти, отмечал Лосский, до крайности. Проблемы духовного самоусовершенствования, катарсис, без которого нет возрождения личности, – все это, как метко заметил Бердяев, «душа России», которую можно изучать по Достоевскому. Это, как и многое другое, делает характер Раскольникова все более русским, нежели универсальным.

Конечно, в этом случае разговор не исчерпывается данными примерами и может быть продолжен в специальном исследовании. В контексте же этого материала нас интересуют сопоставления взаимовлияния, общности и различий двух культур – французской и русской, – выраженных в образах и национальных характерах литературных героев. Поэтому-то интересны дальнейшие сравнения творческого выражения ментальности представителей литературы двух стран.

Почему Стендаль так глубоко заинтересовал Толстого? А. Чичерин заметил, что, увидев в «Пармской обители» пример рождения романа-эпопеи из «каждого события в середине движущегося ряда событий», – Толстой воспринял уроки Стендаля по своему и экстраполировал их на почву русского сознания. Речь идет о восприятии, мгновенных реакциях и анализе героями калейдоскопа событий.

О взаимовлиянии французской и русской литератур в XIX веке можно говорить много и долго. Этот век богат чрезвычайно на такие уже не столько примеры, сколько тенденции. В 1922 году два разных писателя приступили к публикации первых частей новых произведений. Это были романы «Очарованная душа» Р. Роллана и «Хожение по мукам» Ал. Толстого. Их объединял общий прием – рассказ об истории взаимоотношений двух сестер. Оба автора исходили из событий конца 10-20-х годов прошлого века. В повествовании авторы постепенно уходят от жанра семейного романа и переводят свои сюжеты в плоскость многообъемлющих повествований, в которых ставятся трагические вопросы личного-частного и общественного.

Универсальность драм, проблем, душевных переживаний, удивительная сопоставимость романов, когда совпадают чуть ли не диалоги, не закрывает главного – герои откликаются на события своей собственной национальной истории, и их характеры сформированы своими национальными мирами. События требуют похожих моделей поведения, но ментально герои абсолютно различны. Лев Гумилев в таких случаях говорил о стереотипах необходимого поведения, в которых и проявляются национальное мировоззрение и психология. У Ал. Толстого – это муки русской интеллигенции, рожденные русской же драмой жизни. У Роллана – совсем иное. Возможно, хотя и спорно, что Ал. Толстой, в то время живя во Франции, испытывал влияние Роллана, как, в свою очередь, Роллан – влияние русской литературы.

В XX веке в советской России протекала литературная жизнь по своим законам,

определенными условиями «железного занавеса». Это был долгий период, поэтому о взаимовлияниях культур тогда вряд ли можно было говорить. Но многие русские писатели стали эмигрантами, так что в целом диалог культур – особенно после 1953 года – возобновился. Большое влияние на европейскую культуру оказывают изданные там произведения Пастернака и Солженицына. Потрясенный романом «Доктор Живаго» Камю пишет письмо Б. Пастернаку. Изданный в Париже «Архипелаг ГУ-ЛАГ» произвел эффект разорвавшейся бомбы.

А. Солженицын в своей Нобелевской лекции поставил общий для всех вопрос, который вызывает споры и сегодня, – «должны ли искусство и художник жить сами для себя, или вечно помнить свой долг перед обществом... Одним из самых блестящих выступлений на эту тему была Нобелевская лекция А. Камю – и к выводам ее я с радостью присоединяюсь», – заявил Солженицын. Характерно и то, что в этом же выступлении русский писатель с благодарностью указывает, что само выдвижение его на Нобелевскую премию сделано Франсуа Мориаком и его коллегами.

Выдающийся исследователь этой тематики Г. Гачев в книге «Ментальности народов мира» (2003) пишет, что, если во французских социалистических теориях человек объявлен как функция обстоятельств, продукт окружающих условий и воспитания, – что и отразил французский реалистический роман не только XIX века, – то в России человек понимался (и, собственно, был) как продукт, созданный сопротивлением окружающей среде (формула Горького). Это подтверждается и драматичной судьбой самого Солженицына и его героев.

Гачев утверждает, что если «французская душа стремится к балансу, равновесию, симметрии противоположностей», то русская «склоняется к максимализму». Однако эти отличия не только не мешают диалогу культур, их взаимовлиянию, но и подтверждают тезис о том, что такие, и многие иные различия и рожают мотивации поведенческих моделей в разных национальных мирах. Именно здесь выявляется диалектика национального и универсального: изнутри характер реализуется как универсальное и общечеловеческое явление, а извне – внешний рисунок, стереотип поведения, психология – как национально-особенный.

О национальных мирах, их притяжениях-отталкиваниях размышляет и уже упомянутый Андрей Макин в своем романе «Французское завещание». Его герой, больше, чем alter ego автора, совместил в себе и русскость, и французскость. И не только потому, что его бабушка – француженка. В душе мальчика, затем юноши должны как-то совместиться две сути его натуры. Он пытается выяснить, кто он – русский или француз. Подчас эти две стихии, сталкиваясь, борются в нем.

Ему противостоит цельный характер его бабки Шарлотты, прожившей 60 лет «в этой загадочной, противоречивой и часто очень немилостивой России». Но вопреки всему, она не знает этих терзаний внука: пронеся свою Францию через всю жизнь, она срастила в себе эти две Родины. Поэтому Шарлотта своя любому русскому, но не помышляет даже о растворении в русском.

Но здесь также не ставится задача дать всесторонний анализ романа. Его идея рассматривается как аргумент в излагаемом. В этом контексте можно было бы привести и блистательные работы Жоржа Нива и других писателей.

И в России, и во Франции более чем осторожно, чтобы не сказать скептически,

восприняты идеи отказа от национальных традиций в пользу чистой всемирности. Обе страны не собираются поступаться национальной индивидуальностью в пользу универсально-единому, они стремятся сочетать два эти начала, что, безусловно, обогащает культуру каждой страны и всеобщую культуру в целом. Именно такие подходы определяют «лица необщее выражение» и объединяют в себе культурнические устремления к общечеловеческим ценностям и гуманистическим идеалам.

Бердяев в главе «Судьба Парижа» из уже цитированной книги «Судьба России», по-разному и неоднозначно оценивая Париж и через него всю Францию, приводит, тем не менее, к главной мысли, что «судьба Парижа – судьба нового человека и нового Города». Для России уже в XX веке этот поиск нового, стремление к совершенному всегда являлись ориентирами в духовном строительстве. И хотя глава-статья была написана в 1914 году и касалась вопросов тех дней (Первой мировой войны), пафос ее вечен и очевиден в следующих строках: «В нашем союзе с Францией есть что-то более глубокое, чем расчеты между политиками».

Библиография

1. Бердяев Н. «Судьба России» - Москва, Советский писатель, 1990.
2. Лосский Н. «Характер русского народа» - Москва, Дар, 2005.
3. Гачев Г. «Ментальности народов мира» - Москва, Эксмо, 2003.
4. Чичерин А. «Возникновение романа-эпопеи» - Москва, Советский писатель, 1975.
5. Резник Р. «Реализм в зарубежной литературе XIX – XX вв. Достоевский и Бальзак» - Саратов, 1975.
6. Гумилёв Л. «Этногенез и биосфера Земли» - Москва, АСТ, 2001.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

„La francopolyphonie comme vecteur de la communication”,
colloque int. (2006; Chișinău). La francopolyphonie comme vecteur de
la communication = Francopolifonia ca vector al comunicării: Colocviu
int., 24 mart.2006 / col. red.: Ana Guțu, Elena Prus, Pierre Morel, ...
– Ch.: ULIM, 2006. – 340 p.

Antetit.: Univ. Liberă Int. din Moldova, Inst. de Cercet. filologice și
interculturale.

ISBN 978-9975-934-97-8

300 ex.

811.133.1'272:316.77(082)=135.1=161.1

Tiparul executat la Tipografia *Reclama*
MD-2004, Chișinău
str. Alexandru cel Bun, 111

Comanda nr. 64