Université Libre Internationale de Moldova
Universitatea Liberă Internaţională din Moldova

Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles
Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale

LA FRANCOPOLYPHONIE

Revue annuelle accréditée (catégorie B)
Revistă anuală acreditată (categoria B)

Numéro 10/2015
vol. 1

L'INTERCULTURALITÉ ET L'HERMÉNEUTIQUE À TRAVERS LA LINGUISTIQUE, LA LITTÉRATURE, LA TRADUCTION ET LA COMMUNICATION

Contributions du Colloque International

L'interculturalité et l'herméneutique
à travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication

en parteneriat avec les Universités « Nouvelle Sorbonne Paris 3 » (France), Feira de Santana (Brésil), « Ștefan cel Mare », (Suceava, Roumanie)

Chişinău, ULIM, 27 mars 2015

l'organisation du Colloque et la publication de ce numéro
a été rendue possible grâce au soutien financier

de l'Université Libre Internationale de Moldova (ULIM),
du Service culturel de l'Ambassade de France en Moldavie,
et du Bureau Europe Centrale et Orientale
de l'Agence universitaire de la Francophonie

Chişinău, ULIM - 2015

Approuvé par le Sénat de l'Université Libre Internationale de Moldova
Recomandat spre publicare de Senatul Universităţii Libere Internaţionale
din Moldova (proces-verbal nr. 6 din 29 aprilie 2015).

Directeur de l'édition / Director de ediţie: **Ana GUŢU**, prof. univ. dr., ULIM

Rédacteur en chef / Redactor şef: **Elena PRUS**, prof. univ. dr. hab., ULIM
Co-rédacteur / Co-redactor: **Victor UNTILĂ**, conf. univ. dr. ULIM

Comité scientifique / Comitetul ştiinţific:

Jacques DEMORGON, Universités Bordeaux, Reims, Paris,
ENA Entreprises / UNESCO, France.
Jean-Claude GEMAR, Université de Montréal, Canada.
Philippe HAMON, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, France.
François RASTIER, CNRS, Paris, France.
Bernard CERQUIGLINI, Recteur AUF.
Marc QUAGHEBEUR, Musée des Archives Littéraires, Bruxelles.
Răzvan THEODORESCU, Académie Roumaine.
Mihai CIMPOI, Académie des Sciences de Moldova.
Ana GUŢU, Université Libre Internationale de Moldova.
Pierre MOREL, Professeur associé ULIM, Canada.
Ion MANOLI, Université Libre Internationale de Moldova.
Ion GUŢU, Université d'État de Moldova.
Sanda-Maria ARDELEANU, Université Ştefan cel Mare, Suceava, Roumanie.
Tamara CEBAN, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie.

Rédaction / Redactare:

Elena PRUS, prof.univ. dr.hab., ULIM
Victor UNTILĂ, conf.univ. dr, ULIM
Dragoş VICOL, prof.univ. dr.hab., ULIM
Margarita DAVER, conf.univ. dr.hab., ULIM
Zinaida RADU, conf.univ. dr, ULIM
Ana MIHALACHI, conf.univ. dr, ULIM

ISSN 1857-1883
© ULIM, 2015
© Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale

SOMMAIRE / CUPRINS

Avant-propos.....7

LA LITTÉRATURE – MANIFESTATIONS DE LA COMPRÉHENSION TEXTUELLE ET DE L'INTERPRÉTATION

Marc QUAGHEBEURG
Belgique. Interpréter la poésie de langue française.....15
Ana GUȚU
L'imaginaire libertin entre le rejet et la fascination : D. A. F. Sade.....28
Efstratia OKTAPODA
Radiographie de l'écriture et Autobiographie du mot et de l'objet dans l'œuvre de Vassilis Alexakis.....41
Dragoș VICOL
Hagiografia sufletului românesc în opera lui Mihail Sadoveanu. Proiecții hermeneutice.....55
Mihaela CHAPELAN
Investissements et désinvestissements herméneutiques de l'auteur.....61
Ion GUȚU
Dimension dialectique et asymptotique de l'approche herméneutique du texte littéraire.....69
Dan STERIAN
Mikhaïl Bakhtine et la dimension herméneutique du dialogisme littéraire et linguistique.....78
Mihail RUMLEANSCHI
La référence - moyen d'édification du discours littéraire.....88
Lucia UNTILĂ
Les composantes herméneutiques du portrait littéraire chez Colette.....99
Elena-Camelia BIHOLARU
Le moi d'épingle, le travail du minuscule et l'écriture intimiste chez Philippe Delerm.....111
Carolina DODU-SAVCA
Le modèle herméneutique valéryen « corps-esprit-monde » dans le circuit visuel « la vue-le voir » et « l'être-vu-par ».....125
Ana-Elena COSTANDACHE
La construction dramatique de la pièce « Les Chaises » d'Eugène Ionesco.....137
Cristina-Emanuela DASCĂLU
Hyphenated Realities: The Ambivalent Role of the Exile in Contemporary Post-Colonial Literature.....148
Olesea GÂRLEA
Arhetipologia diavolului și reveria apei moarte. Refelcții psihanalitice despre romanul „Isabel și apele diavolului" de Mircea Eliade.....157

Elena TAMAZLÂCARU
Dimensiuni interpretative ale fenomenului liric basarabean din secolul XX.....166
Valeriu MARINESCU
Literatura pentru copii - aspecte ale interpretării textuale…….....178
Maria POPA
Coordonatele basmului în literatura franceză……...185
Ina COLENCIUC
The Problem of National Ideological and Artistic Peculiarity of American Literature: the "American Dream" and "American Tragedy"…....191
.

LES MÉDIA, LA COMMUNICATION ET LES ARTS À L'EMPRISE DE L'HERMÉNEUTIQUE

Philippe LOUBIÈRE
Pour une considération non romantique des attentats de janvier 2015 à Paris……..201
Oksana MYKHAYLOVA
L'interculturalité et les particularités nationales d'une culture communicative professionnelle (notamment militaire)..……..207
Daniel Lucian GĂLĂȚANU
Interculturalité et exil - les couleurs de la France aux yeux des peintres roumains aux XIXe et XXe siècles: Nicolae Grigorescu et Theodor Pallady..…215
Elena BONDARENCO
Герменевтика искусства и современных масс-медиа: об антропоцентризме смыслов и кризисе контекстов……...225
Anca Raluca PURCARU
To Be or not to Be Charlie: A Discussion on Freedom of the Press versus Hate Speech..…….230
Tatiana VERDEȘ
Particularități pragmatice în cazul mesajelor electorale din Republica Moldova (Studiu de caz, Campania Electorală 2014)……...238
Victoria BULICANU
Mass-media din Republica Moldova – outsider critic sau actor politic de facto?.....246
Alla ZERNETSKAIA
Verbal Activity as a Functional System…….251
Valentina CIUMACENCO
Categoria modalității ca strategie comunicațională în discursul politic……..262
Victor TIHONEAC
Muzica franceză pe scena naţională. Fr. Poulenc în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbeţchi şi Victor Levinzon……..…275

AVIS ET CRITIQUES

Ion GUȚU
Dimension stylistique et poétique des termes :
une approche lexicographique inédite……..…….291
Margarita DAVER
Ana Guţu. *Les pouvoirs de la langue*…….294

Avant-propos

L'herméneutique - *langue commune de notre temps* caractérise l'espace intellectuel et culturel de notre époque relativiste postmoderne. Le visage contrasté et polymorphe de l'herméneutique installe un règne interprétatif dans un monde multipolaire où *il n'y a pas de faits, mais seulement des interprétations* parce que nous sommes des êtres qui vivent le drame insurpassable du sens, d'un sens que nous nous efforçons de comprendre, mais qui est toujours extensible suite au caractère interprétatif de notre expérience du monde. La *compréhension*, catégorie essentielle de l'herméneutique, est un mode primordial de notre être-au-monde. Mais le Logos humain (raison+parole) est dans l'incapacité d'exprimer l'Être situé au-delà de l'intelligence. Il doit se contenter de l'indiquer, de le signifier, de l'interpréter. Sans rien rajouter au Réel, l'herméneutique introduit un nouvel ordre de fonctionnalité anthropologique, celui de la transcendance du Réel - de représenter, d'interpréter, d'analyser, d'expliquer, d'élucider le Réel par des signes et de comprendre ces signes comme représentant le Réel.

L'nterculturalité doit apprivoiser l'herméneutique et la mettre à ses services parce que l'intercompréhension des cultures n'est pas une intuition pure, directe et immédiate, elle doit faire des détours suite à l'entendement humain qui est par essence participatif. La véritable humanité tient compte de la *raison étrangère* et se rend sensible à une autre source de sens. Le *cogito* humain ne règle ses problèmes que dans un antagonisme adaptatif entre la raison et une raison autre à travers la confrontation de perspectives. Notre irréductible appartenance à l'espèce humaine est la condition d'une compréhension mutuelle, d'un dialogue possible, d'un engagement pour mieux rendre compte des faits et asseoir un monde plus compréhensible et plus intelligible.

Le langage (langue+parole) est la dimension essentielle pour fonder une vraie herméneutique. La raison n'existe que dans le langage et par le langage, qui est son unique et ultime organon. L'herméneutique ouverte d'aujourd'hui souligne que tout *sens* est relatif aux conditions de la compréhension possible dans le contexte des *formes de vie* dépassant l'autonomie normative de la langue, le caractère statique et automatique de la compréhension suite à la récursivité des règles, décrétant une approche créative, imprévisible et incalculable de la compréhension. Dans ce sens, l'interprétation n'est plus la prise de connaissance du compris, mais *l'élaboration des possibilités esquissées dans le comprendre* (Heidegger). Ainsi, l'unité spéculative du Langage et de l'Être contribue à une *mise en forme du réel*, au fondement de notre rapport au monde, à autrui et à soi, au renouvellement incessant et au mouvement du sens dans la compréhension et l'interprétation.

La traductologie est redevable à l''herméneutique qui s'arroge un rôle médiateur dans l'activité traduisante. Par définition la traduction ne trouve son essence que d'être partage et/ou parcours herméneutique entre deux cultures, entre deux discours, entre deux sujets. La traduction est le plus indocile des actes langagiers qui révèle une opposition factice et/ou adaptative entre *identité* et *altérité*. La mission titanique qui s'en suit est cette activité de relation par excellence comme *rapport demeuré rapport* (Meschonnic) qui

permet mieux reconnaître une *altérité* dans une *identité*. Une telle démarche médiatrice de l'herméneutique réduit l'opposition banale et aporétique entre partisans de la lettre, attachés au texte de départ (sourciers) et défenseurs du sens, soucieux de l'efficacité de la transmission du message (ciblistes). Une traduction est toujours sur une ligne de fuite, jamais définitive, toujours ouverte à la reprise, à la retraduction par nature et nécessité. C'est aussi un *dépassement - progression en avant* (Hegel), *représentation-suppléance* (Gadamer) parce que toute l'identité d'une traduction est faite d'altérité et sa nature hétérogène montre qu'il ne s'agit là que de deux modes d'être qui, de surcroît, ont ontologiquement besoin l'un de l'autre.

La littérature orchestrait de toujours le compromis (in)stable entre une logique du « territoire » et une logique « herméneutique », légitimé par son caractère de *discours cumulatif et inclusif*. Le littéraire commente les œuvres en s'appuyant sur des routines interprétatives et sur son propre charisme, en recourant à deux stratégies : la fuite vers le « haut » (la philosophie) et la fuite vers le « bas » (l'érudition). Dans un dernier temps, son ouverture à des corpus littéraires l'oblige à se préoccuper davantage de la question du texte, en accordant un rôle privilégié à la mémoire, à la diversité des supports matériels, aux modes de diffusion, à la diversité des usages des textes. De même, elle l'incite à renouveler sa réflexion sur l'auctorialité et sur la question des appareils d'interprétation de textes littéraires.

Les médias et la communication participent au processus de mise en relation qui recoupe précisément la (re)définition herméneutique de la compréhension, de sa nature dialogique comme recherche d'un accord. Pourtant, la communication humaine procède des confusions véhiculées entre l'étant que nous sommes et les étants subsistants et manipulables, soit de *l'objectivation et de l'aliénation méthodologique* (Ricœur) or, en l'absence de la vérité on décide d'un sens. Les médias exploitent au maximum la nature *idéologique* du langage qui exprime différents sens dans des co(n)textes différents ainsi que l'incapacité des agents de la communication d'exercer un contrôle total sur les symboles, les signaux, les expressions, les unités de message et le sens de l'information pour profiler et promouvoir des intentionnalités diverses.

Le sacrement du langage humain (Agamben) et son *anthropogénie* (Van Lier) comme *donné-construit* suit une évolution hiérarchique, dialogique et adaptative pour projeter une dialectique infinie des entre-deux à l'interface des oppositions : *fermeture-ouverture ; réalité-représentation ; unité-diversité* etc. et c'est à l'intelligence herméneutique que revient la (re)découverte de la puissance créatrice du langage et de l'unité spéculative de l'Être et du Langage.

Le comité d'organisation

Argument

Hermeneutica - *limba comună a timpurilor noastre* reliefează spaţiul intellectual şi cultural al epocii noastre relativiste postmoderne. Caracterul contrastiv şi polimorf al hermeneuticii impune o dominaţie a interpretării într-o lume multipolară în care *nu există fapte, ci doar interpretări* pentru că fiinţele umane trăiesc drama insurmontabilă a sensului, pentru perceperea căruia depun eforturi susţinute dar care este mereu extensibil graţie caracterului interpretativ al empirismului nostru existenţial. Comprehensiunea, categorie esenţală a hermeneuticii, este şi însemnul primordial a modului de a fi al fiinţei umane. Dar Logosul uman (raţiunea şi limbajul), nu este apt să pătrundă fiindul situat dincolo de graniţele inteligenţei. Acesta se limitează să-l indice, să-l exprime, să-l semnifice, să-l interpreteze. Complementând Realitatea, hermeneutica instaurează o nouă ordine de funcţionalitate antropologică – transcendenţa Realului prin reprezentarea, interpretarea, analiza, explicarea, elucidarea acestuia prin semne/simboluri şi perceperea acestora ca reprezentând Realul.

Interculturalitatea trebuie să fundamenteze hermeneutica şi s-o complementeze pentru că intercomprehensiunea culturilor nu este o intuiţie pură, directă şi imediată, ea urmează meandrele înţelegerii umane care este prin esenţă participativă. Raţiunea umană veritabilă pe raţiunea *alter*, fiind sensibilă la o altă sursă de sens. Cogito-ul uman soluţionează problemele sensului şi ale semnificării doar printr-un antagonism adaptativ între raţionarea proprie şi cea străină prin confruntarea de orizonturi ale acestora. Apartenenţa noastră ireductibilă la specia umană constituie condiţia unei comprehensiuni mutuale, a unui posibil dialog, a unui angajament de a reflecta mai elevat faptele şi de a proiecta o umanitate mai comprehensibilă şi inteligibilă.

Limbajul uman este dimensiunea esenţială în crearea unei adevărate hermeneutici. Gândirea umană e potenţată numai în/şi prin limbaj, care constituie unicul şi ultimul organon al gândirii umane. Hermeneutica actuală reliefează ideia că orice sens e dependent de condiţiile comprehensiunii în contextul formelor de viaţă, care depăşesc autonomia normativă a limbii, natura statică şi automată a perceperii umane ca urmare a recursivităţii regulilor şi decretează o abordare creativă şi imprevizibilă a semnificaţiei. În acest sens, interpretarea nu mai rezidă doar în conştientizarea înţelegerii, dar şi în *profilarea posibilităţilor schiţate de actul înţelegerii* (Heidegger). Astfel, unitatea speculativă dintre limbaj şi Fiinţă contribuie la modelarea realităţii, la fundamentarea raportului nostru cu lumea, cu *alter* şi cu sine, la dinamica perpetuă a sensului în processul de înţelegere şi interpretare.

Traductologia rămâne îndatorată hermeneuticii, care îşi asumă rolul de mediator în activitatea de traducere. Prin definiţie şi esenţă, traducerea reprezintă comuniune şi/sau parcurs hermeneutic între două culturi, două discursuri, doi interlocutori, fiind cel mai rebel şi indocil act langagier care relevă o dihotomie artificială şi /sau adaptativă între identitate şi alteritate. Misiunea traductologică titanică, în acest sens, rămâne punerea în valoare a acestei activităţi de relaţie prin excelenţă, *raport perpetuat* (Meschonnic), care ar permite recunoaşterea unei alterităţi în identitate. Un astfel de demers mediator al hermeneuticii ar

diminua din opoziţia banală şi aporetică între adepţii textului–sursă (sourciers) şi susţinătorii sensului, preocupaţi de eficacitatea transmiterii mesajului (ciblistes). O traducere este mereu situată pe linia de orizont, niciodată definitivă, mereu pregătită de a fi reluată. Traducerea este de asemenea *o depășire, o mișcare înainte* (Hegel), *reprezentare-supleanţă* (Gadamer), fiindcă orice identitate a unei traduceri este alcatuită din alteritate iar natura sa eterogenă denotă că ne aflăm în fața a două moduri de „a fi" care, la sigur, din punct de vedere ontologic, sunt interdependente.

Literatura a orchestrat dintotdeauna compromisul (in)stabil între o logică „teritorială" şi o logică „hermeneutică", legitimat prin caracterul său de discurs cumulativ şi inclusiv. Literatorul comentează operele literare, bazându-se pe tradiţii interpretative şi pe propriul său har, utilizând două strategii : de „înălţare" (filozofia) şi de „coborâre" (erudiţia). Actualmente, deschiderea spre corpusurile literare îl obligă să se preocupe mai mult de problema textului, acordând un rol privilegiat memoriei, diversităţii suporturilor materiale, modurilor de receptare, diversităţii de utilizare a textelor. Deasemenea, această deschidere îl provoacă la reînnoirea reflecţiei asupra „auctorialităţii" şi la problema aparatului de interpretare a textelor literare.

Mass-media şi comunicarea participă la procesul de punere în relatiţie, de relaţionare care readuce în atenție (re)definirea hermeneutică a comprehensiunii, a naturii sale dialogice și de căutare a unui acord. Comunicarea între oameni perpetuează confuzii derivate din existențialitate și caracterul ființelor manipulabile, fie din *obiectivarea sau alienarea metodologica* (Ricoeur) or, în absenţa adevărului, se decide în favoarea unui sens. Mass-media exploatează la maximum natura ideologică a limbajului care exprimă diverse conotații în diferte co(n) texte precum și din motivul incapacității actorilor comunicării de a exercita un control total asupra simbolurilor, semnelor, expresiilor, unităţilor de mesaj şi asupra sensului informaţiei în scopul de a profila şi promova diverse intentionalităţi.

Sacralizarea limbajului uman (Agamben), evoluția sa dinamică și progresivă (*anthropogénie*, Van Lier) ca *dat-construit* urmează o organizare ierarhică, dialogică și adaptativă pentru a proiecta o dialectică infinită între cei doi poli pe interfaţa de opoziţii *închidere-deschidere, realitate-reprezentare, unitate-diversitate*, ș.a. În aceste condiții, anume inteligenţei hermeneutice îi revine (re)descoperirea forţei creatoare a limbajului şi a unității speculative dintre Ființă şi Limbaj.

Comitetul redacțional

Argument

Hermeneutics – *the common language of nowadays* characterizes the intellectual and cultural space of our postmodern relativist epoch. The contrasting and polymorphic feature of hermeneutics imposes the interpretative domination into a multipolar world where *there are no facts but only interpretations* because we are human beings who live the unsurpassable drama of the meaning which enforces us to understand and which is always widening due to the interpretative character of our existential empiricism. The *comprehension*, the essential category of the hermeneutics, represents a primordial means of our existential condition. But the human Logos (reason and speech) lays in the incapacity to express, being situated beyond the intelligence boundaries. They put limitations to indicating, signifying and interpreting it. Complementing the Reality, hermeneutics introduces a new order of anthropological functionality, that of Reality transcendence, i.e. representing, interpreting, analysing, explaining, elucidating it by means of signs/symbols perceived as the Reality representatives.

Interculturality should substantiate and complement hermeneutics, because the inter-comprehension of cultures is not a pure, direct, immediate intuition (just an intuition), it follows the meanders of human understanding which is participative by essence. The genuine human reason consolidates the *alter reason*, thus being vulnerable to another meaning of the source. The human *cogito* solves the meaning and signification problems only through an adaptive antagonism between the own reasoning and the foreign one, confronting their perspectives. Our irreducible membership to the human species represents the condition of a mutual comprehension, of a possible dialogue, of an engagement in revealing more elevated the facts and ensuring a more comprehensible and intelligible world.

Human language is the essential dimension for establishing a real hermeneutics. The human reason exists only within and through the language, which is the unique and the ultimate organon of the reason. Nowadays hermeneutics stresses the idea that every meaning depends on the conditions of understanding within the *forms of life*, which are exceeding the normative autonomy of the language, the static and automatic character of the comprehension as the consequence of the recursion of rules, and which bring to a creative, unpredictable, countless approach to the signification. In this regard, the interpretation doesn't reside only in the awareness of knowledge, but also in *the elaboration of possibilities outlined by the process of understanding/Heidegger/*. Thus, the speculative unity of the language and human being contributes to *the reality formatting*, to the substantiation of the connection between us and the world, between the *alter*, and self, to the perpetual dynamics of the meaning in the process of understanding and interpretation.

Translation remains indebted to hermeneutics which has the role of mediator in the translational activity. According to its definition, and essence, translation represents a communion and/or a hermeneutic route between two languages, between two discourses, between two interlocutors, being the most rebel act of language which reveals an artificial

and/or adaptive dichotomy between *identity* and *alterity*. In this regard, the titanic translational mission emphasizes this activity of relation by excellence as *perpetuated report* (Meschonnic) which would allow the recognition of an *alterity* into an *identity*. Such a mediating approach of hermeneutics reduces the trivial and aporetic opposition between adherents of the source-text (sourciers) and the meaning defenders preoccupied by the efficiency of the message transfer (ciblistes). A translation is always placed on the horizon line, never definitive, always ready to be revised. Translational process represents also a *transcendence – a progression in advance*(Hegel), *representation-replacement* (Gadamer), because every identity of the translation is made by alterity, and its heterogeneous nature shows that we have two ways of "to be" which, certainly, from the ontological point of view, are interdependent.

Literature has ever orchestrated the (un)stable compromise between the "territorial" logic and the "hermeneutical" one, legitimated by its character of *cumulative and inclusive discourse.* The man of letters comments the literary works according to the interpretative traditions and his own charisma, using two strategies: of "elevation" (philosophy) and of "descendence" (erudition). Actually, the openness towards literary corpus obliges him to be more preoccupied by the text problems, according a privileged role to memory, to the diversity of material supports, to the ways of reception, diversity of texts usages. Also, this openness challenges him to renovate the reflection over the "auctoriality" and on the question of the device of interpreting the literary texts.

Mass-media and communication participate to the process of putting into relation, of relationship which brings back to attention the hermeneutic (re)definition of the comprehension of its dialogical nature and of searching for an agreement. Nevertheless, the human communication proceeds vehicular confusions derived from the existentiality and feature of the manipulable beings either from *the methodological objectification or alienation* (Ricœur), or, in the absence of the truth, a certain meaning could become prior. Mass-media exploits to the maximum the ideological nature of the language which expresses different meanings in different co(n)texts, motivating this exploitation by the incapacity of the communication actors to exercise a total control upon the symbols, signs, expressions, message unities and upon the information meaning in order to profile and promote various intentionalities.

The sacredness of human language (Agamben), its dynamic and progressive evolution (*anthropogénie*, Van Lier) as *given-built* follow a hierarchical, dialogical and adaptive organization, in order to project an continuous dialectics between those two poles on the interface of oppositions: *closeness-openness, reality-representation, unity-diversity, etc.* In this way, the hermeneutical intelligence (re)discovers the creative power of the language and of the speculative unity between the Being and the Language.

Editorial Board

LA LITTÉRATURE – MANIFESTATIONS DE LA COMPRÉHENSION TEXTUELLE ET DE L'INTERPRÉTATION

Belgique. La poésie de langue française

Marc QUAGHEBEUR
Directeur « Archives et Musée de la Littérature », Bruxelles

Résumé
La production médiévale connut un développement important dans les principautés féodales qui constituent le socle le plus ancien du pays mais perdirent, au fil de l'histoire des anciens Pays-Bas, une part de leur territoire - au profit de la France notamment. Cette efflorescence concerne aussi bien les domaines de la poésie religieuse (*Vie de sainte Juliane*) que didactique (*Le Poème moral*) ou épique (*Histoire de Gilles de Chin* de Gautier de Tournai, *Berte aux grands pieds* d'Adenet le Roi ou *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse). Les grands siècles de la dynastie bourguignonne (XIVe/ XVIe) virent prospérer les Rhétoriqueurs (Chastellain, Molinet, Jean Lemaire de Belges, etc.) dont la tradition d'invention formelle et d'ironie n'est sans doute pas étrangère à certains aspects de la poésie moderne en Belgique. Mais aussi le poème romancé du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, le livre de chevet de Charles Quint. Sans disparaître, l'activité poétique originale décline ensuite - en français comme en néerlandais d'ailleurs - au moment où les anciens Pays-Bas, tout en conservant leurs constitutions, dépendent de Madrid ou de Vienne (1585-1795) où réside leur souverain légitime.
Mots-clés : *production littéraire médiévale, poésie religieuse, didactique, épique, grands siècles, les Rhétoriqueurs, poésie moderne, poésie de langue française.*

Abstract
The medieval production experienced an important development in the feudal principalities that constitute the most ancient foundation of the country but lost, over the history of the Low Countries, a part of their territory – for the benefit of France in particular. This efflorescence concerns both the areas of religious (*Life of St.* Juliana) and didactic (*The Moral* Poem) or epic poetry (History of Gillesde Chin by Gautier de Tournai, Berte with Big Feet by Adenet le Roi or Myreur of Histors by Jean d'Outremeuse). The great ages of the Burgundian dynasty (XIV-XVIth centuries) saw the prosperity of Rhetoricians (Chastellain, Molinet, Jean Lemaire de Belges, etc.) whose tradition of formal invention and irony is probably not alien to certain aspects of modern poetry in Belgium. Here we can also mention the fictionalized poem Knight Deliberated by Olivier de la Marche, the Charles V's bedside book. Without disappearing, the original poetic activity then declines – in French and Dutch – when the Low Countries, while preserving their constitutions, depend on Madrid or Vienna (1585-1795) where the legitimate sovereign resides.
Keywords: *medieval literary production, religious, didactic, epic poetry, great ages, Rhetoricians, modern poetry, poetry in French.*

Écriture nationale et absence de langue propre

La production qui prend cours après la bataille de Waterloo et le Traité de Vienne dans les territoires constitués par les Pays-Bas catholiques et la Principauté

de Liège constitue toutefois l'objet de cette étude. C'est alors que se dessinent les contours de l'Europe dans laquelle se produisent les révolutions nationales, dont celle de 1830 pour la Belgique ; que va s'affirmer le concept de littérature nationale et s'esquisser, par rapport à la France, la problématique des littératures francophones dont le champ littéraire belge sera plus qu'un laboratoire. Son premier vivier massif, en fait. Même si ce qui se passe en Haïti ou en Suisse au même moment, doit entrer dans les considérations de qui s'intéresse à ces questions.

Ce tournant, dont nul ne mesure alors véritablement les conséquences[2], est important. Car la production littéraire francophone belge, comme toutes les littératures francophones, va rendre en fait - mais peu à peu - obsolètes les assises fantasmatiques et idéologiques du concept de littérature nationale. A commencer par le monothéisme linguistico-étatique qui l'anime. Elle contraint à le repenser.

En même temps, cette littérature aura grand mal, comme il en va presque toujours chez les précurseurs, à aller au bout de ce qu'elle opère et découvre à la fois. Faute d'instruments conceptuels adéquats. Du fait de la prégnance et de la cohérence du dispositif français et de son intégration dans les mentalités à l'égal d'une évidence.

Une étude exhaustive imposerait en outre de se pencher sur ce qui s'écrit dans les cinq grands idiomes dialectaux du Centre et du Sud du pays[3], voire sur ce qui se passe du côté des écrivains flamands. Cette étude se limite à la poésie en langue française qui prend cours, à partir de 1815, dans le pays formé par la réunion des anciens Pays-Bas catholiques et protestants ; puis dans la Belgique qui doit accepter, pour prix de son indépendance, la rétrocession du futur grand-duché de Luxembourg et du Limbourg hollandais, parties prenantes de la révolution belge. Des écrivains du jeune royaume en proviennent.

Les quinze années qui suivent 1815 constituent le terreau de la littérature à venir. Non seulement parce que le débat entre classicisme et romantisme alimente une vie littéraire que le relatif libéralisme du régime hollandais contribue à faire renaître, ainsi que l'action d'émigrés français (Lesbroussart, Froment, Baron, etc.). Mais aussi parce que s'y déclinent déjà les questions relatives à la possibilité d'une littérature nationale là où n'existe pas de langue propre ; comme au loisir de déroger, ou non, aux modèles et aux usages français.

À l'heure du romantisme[4] et de l'indépendance, les Belges demandent aux diverses formes du vers français de forger une littérature spécifique, de célébrer les constituants du pays comme ses réalisations industrielles. Aussi est-ce au cours d'une soirée chez le ministre Rogier que Théodore Weustenraad (1805-1849) lit devant ses pairs (Buschman, Potvin […] les 360 vers du *Remorqueur* consacrés aux chemins de fer qui commencent à mailler le royaume. Un autre Maastrichtois, André Van Hasselt, s'inspire, lui, dans des liens appelés à durer, du monde littéraire allemand, tandis qu'Adolphe Mathieu ou Octave Pirmez développent une veine aux tonalités élégiaques ou mélancoliques.

Retour de l'international sur le national

Il faut toutefois attendre les années 1880-1890 pour voir surgir une poétique à la fois singulière et accordée aux grands courants européens de la Fin de siècle. Elle sera perçue à l'étranger comme une littérature nationale alors même que la génération qui la porte n'en avait pas fait son credo.

Histoire singulière et typique que celle de cette jeunesse regroupée autour de Max Waller (1860-89), sous le parrainage de l'un ou l'autre aîné naturaliste (Lemonnier, Eekhoud), à l'enseigne d'une revue : *La Jeune Belgique* (1881-1897). Elle entend faire « de la littérature et de l'Art avant tout » mais professe une devise au sens équivoque[5] « Soyons nous ». Elle flirte avec le Parnasse comme avec un naturalisme bien tempéré, s'intéresse passionnément à la production autochtone mais récuse l'implication sociale ou politique de la littérature chère à l'autre revue-phare du moment *L'Art moderne* (1881-1914). Dirigée par Edmond Picard (1836-1924), véritable mentor du nouveau champ littéraire, cette revue s'attache très tôt la plume de grands écrivains, Emile Verhaeren par exemple.

Le jeu des revues se révèle décisif durant ces trois décennies, y compris en terme d'interaction avec Paris et de tremplin pour qui y rencontre tout d'abord des obstacles. Le *Do Mi Sol* (1880-1883) de Francis Nautet sert notamment Zola. Ce Jeune Belgique publie,en 1885,des *Lettres au Roi sur le renouveau littéraire*; et, en 1891-1892, une *Histoire des Lettres belges d'expression française*[6] dont le premier tome tente d'expliquer les causes de l'émergence de cette nouvelle littérature à l'aune et à l'heure du romantisme. *La Wallonie* (1886-1892) d'Albert Mockel[7] joue, elle, un rôle décisif dans l'émergence et la diffusion du symbolisme, avant les années du *Mercure de France*. Elle accueille les premiers pas d'André Gide.

Dans cette Belgique littéraire où naturalistes et symbolistes font cause commune contre les adeptes de la soumission aux codes français dominants et de l'apolitisme en littérature, Le *Coq rouge* (1895-1897) met en évidence la fracture sociale et culturelle tandis qu'*Antée* (1905-1908), à certains égards, sert d'antichambre à la *NRF*. *La Société nouvelle* (1884-1897) contribue, pour sa part, à la connaissance des littératures européennes du moment.

De cette grande génération léopoldienne dont le devenir correspond à un moment d'apogée économique du pays surgissent quelques œuvres décisives du symbolisme et de l'expressionnisme pour le domaine de la langue française. L'Histoire de la Belgique comme ses composants, mais aussi la façon de devoir y poser l'invention d'une littérature spécifique l'ont mieux préparée que d'autres, et notamment la Suisse, à sortir des canons classiques français ; à s'emparer des chemins de l'étrange et de l'imaginaire ; à repartir des audaces stylistiques de Rimbaud ou de Lautréamont, tous deux édités en Belgique ; à bénéficier de la complicité mallarméenne.

Ces poètes accomplissent un saut qualitatif tel que leurs œuvres vont très vite faire florès en Europe et ailleurs. Ils affirment une spécificité littéraire belge reconnue très vite comme telle hors frontières sans la revendiquer comme un enclos national. Ils s'imposent dans la vie parisienne sans avoir à renier ou

dissimuler leurs origines. Au théâtre et dans le roman en outre pour certains d'entre eux, ils incarnent cette puissance active du symbole chère à Mallarmé, et qui est tout autre chose que l'allégorie.

Du fait de ses qualités humaines, si bien restituées par Maria Van Rysselberghe dans *Il y a quarante ans*, Emile Verhaeren[8] y occupe une place inégalée jusqu'à ce jour. *Les Villes tentaculaires* (1893) et *Les Campagnes hallucinées* (1895) ont imposé un ton, un rythme et une lyrique ouverts à la dynamique du monde occidental en expansion. Une aura d'exception entoure dès lors le poète et le sert au moment de son installation à Saint-Cloud (1899). Ses critiques d'art[9] engagées en faveur de la peinture la plus contemporaine lui ont par ailleurs préparé une place dans ce monde en proie au Progrès comme aux évanescences Fin de siècle. Loin de fuir pour autant son pays natal, Verhaeren instaure un jeu de navette constante entre Belgique et France, qui témoigne d'un moment particulièrement fécond de la vie littéraire.

Disparu en 1898, son camarade de collège, Georges Rodenbach a laissé à Paris l'empreinte de poèmes au rythme langoureux - *Le Règne du silence* (1891) ou *Les Vies encloses* (1896), notamment. Ceux-ci ont dessiné une sorte de topologie imaginaire nordique à travers laquelle les Français s'entendent désormais à définir les Belges. Ainsi s'installe une dynamique assez poreuse dans laquelle le Mercure de France et André Fontainas occupent une belle place.

À travers ces écrivains, quelque chose se modifie subrepticement, au sein du vers français comme dans l'imaginaire de cette langue. La reprise du moule des chansons, par exemple, permet une forme de raccord avec la langue et les formes qui précédent la normalisation classique, souvent synonyme de dépoétisation ; mais aussi avec une fluidité verbale différente de la quintessenciation mallarméenne.

Y contribuent Charles Van Lerberghe, l'auteur d'*Entrevisions* (1898) et de *La Chanson d'Eve* (1904), par ailleurs créateur du comité belge de soutien au capitaine Dreyfus ; Max Elskamp, le poète de *Dominical* (1892) ou d'*En symbole vers l'apostolat* (1895) dont le grand œuvre – à commencer par *La Chanson de la rue Saint Paul* (1922) - paraît au moment où le symbolisme n'est plus vraiment à l'ordre du jour. Mais surtout, Maurice Maeterlinck, dont le rayonnement doit beaucoup à l'œuvre théâtrale et au coup de chapeau mallarméen à *Pelléas et Mélisande* (1893). Reste que *Serres chaudes* (1889), puis *Album de douze Chansons* (1896) donnent aux lettres de langue française comme à la littérature mondiale des œuvres qui feront date et filiation, y compris à travers la musique. Les six *Serres chaudes* en laisses seront par exemple revendiquées par Antonin Artaud.

Si le crépuscularisme italien ne se comprend pas sans Rodenbach ou l'expressionnisme allemand en dehors de Verhaeren, si Verhaeren et Maeterlinck sont décisifs dans les prodromes du modernisme brésilien, un effet en retour se produit également en Belgique. Effet en retour dont l'impact sera toutefois différé et transformé par les conséquences de l'invasion allemande d'août 1914.

Bon an mal an, force était bien de reconnaître en effet à des écrivains du cru une forte valeur symbolique. D'admettre que leur originalité - non violemment

conflictuelle à l'égard des modèles français[10]- était souvent plus féconde que la conformité à des moules prestigieux, mais issus d'une autre Histoire. D'accepter en français, à trois cents kilomètres de Paris, une littérature nationale ouverte. Le futur couple royal ne s'y trompe pas, qui entretiendra par exemple avec Verhaeren un lien exceptionnel.

Ni chauvine ni craintive, rayonnante et ouverte aux influences d'autres aires linguistiques, cette littérature paraît désormais aller de soi. Flamberges au vent, plusieurs poètes en sont les hérauts. Cette littérature, qui inscrit calmement une sorte de filiation décalée et d'autonomie sereine par rapport à la France, se veut européenne. Les novateurs qui en sont les parangons ont mieux réussi que leurs pairs (Albert Giraud, Yvan Gilkin, Valère Gille) demeurés fidèles au Parnasse et à la tradition franco-française, mais sans devoir rompre avec eux.

Un Entre-deux-guerres très conflictuel

Ces clivages auront la vie longue. Les traumatismes de la Première Guerre Mondiale comme les ruptures de la Révolution russe vont les approfondir et les (re)modaliser[11].

Les vainqueurs de 1918 entendirent en effet diaboliser, et de façon manichéenne, les cultures germaniques. Or celles-ci s'étaient trouvées, non seulement en phase avec le processus de singularisation des lettres belges francophones au XIX° siècle, mais constitutives de leur mythologie. Et notamment de cette « âme belge » censée synthétiser en français éléments germaniques et latins.

La crispation latine qui s'empare des clichés et des attitudes, à Paris comme à Bruxelles, y produit toutefois des effets différents. Car, à travers le suffrage universel pour les hommes, l'après-1914 impose en Belgique l'évidence flamande, la moitié de la population. Une évidence qui n'est pas celle du mythe culturel dont Jacques Brel se fera encore l'écho dans les années soixante. Une évidence que les Francophones combattent au nom de la supériorité supposée du français.

Cela conduit nombre d'écrivains à en remettre sur l'espace de la langue présenté et vécu comme un absolu transhistorique – et donc, sur l'idéologie française de la langue. Le dispositif littéraire parisien, lui-même en proie aux ondes profondes de La Victoire, se trouve ainsi devant un champ qui se referme et se vassalise à la fois. Et cela, alors que venaient de s'ouvrir, au sein du système littéraire le plus centralisé qui soit, les portes d'un pluriel ductile.

Affaire d'autant plus complexe dans le domaine poétique que celui-ci touche à la langue plus directement que les autres genres littéraires. Or, dans une Europe où les sirènes du fascisme sont sur le point d'en séduire plus d'un qui a mal à son identité, et dans un monde où le France victorieuse sent à quel point il en alla pour elle d'un cheveu, les irradiations de la Révolution russe atteignent en même temps, et les assises du social et du politique, et les schémas d'interprétation des arts et des lettres. Sont notamment mises en cause la finition classique de la forme

ou l'inviolabilité de la langue. Les passions que déchaîne Tristan Tzara en la matière valent celles que suscitent Lénine ou Trotski au niveau politique. On est loin du heurt traditionnel entre Anciens et Modernes. A sa façon, *Le Poème et la Langue*, essai que Marcel Thiry publie en 1967, en porte les traces.

Sous les coups de butoir des divers bouleversements constitutifs du court XX° siècle, l'image des grands écrivains humanistes sort plus qu'écornée. Or, Verhaeren ou Maeterlinck ont été les prophètes de ce monde renouvelé dont la boucherie de Quatorze a barré l'horizon. Ils sont en outre devenus les emblèmes d'une vraie littérature francophone, internationaliste. La violence et la marginalité revendiquées des avant-gardes entendent tourner cette page démonétisée par son idéalisme à l'heure où le purisme des adeptes d'une francité qui ne dit pas encore son nom se montre rétif au mixte qu'incarnent les grands écrivains francophones des Flandres, comme aux mythes de la Belgique. Un nouveau jeu de décalage et de rapports avec Paris, non dépourvus d'apparents paradoxes, se met ainsi en place.

C'est à Anvers que prend corps la première dynamique avant-gardiste. Avec les revues *Lumière* de Roger Avermaete, *Ca ira* de Paul Neuhuys ou *Het Overzicht* de Michel Seuphor[12], lequel lance en 1927 les *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, puis *Cercle et carré* en 1930. Tels sont les points de départ d'une œuvre qui couvre le siècle et touche aussi bien aux arts plastiques qu'à la poésie. *Ca ira* accueille Clément Pansaers, l'auteur du *Pan-Pan au cul du nu nègre* (1920) et de *Bar Nicanor* (1921). Il y dirige un numéro international d'une particulière radicalité qui appelle, en se référant au cœur même de la logique du groupe, à la fin du mouvement : *Dada, sa naissance, sa vie, sa mort.*

Mais c'est à Bruxelles, autour de Paul Nougé, que prend naissance, dès 1924, une « activité surréaliste »[13]. Tout la rapproche et la différencie de celle menée au même moment à Paris par André Breton. L'expérience s'inscrit à la fois dans la longue durée et le refus de l'insertion dans le milieu littéraire, belge ou français. Et cela, même si Nougé joua un curieux pas de deux avec Odilon-Jean Périer, le poète de *La Vertu par le chant*, décédé en 1928.

La distinction très nette, parfois cinglante pour le Parti communiste, entre les règles de l'activité politique, à laquelle croit et participe cet écrivain qui ne renia jamais ses convictions, et celles de l'écriture ou de la peinture ; le refus, très belge, de croire à l'évidence de la langue - et donc, aux facilités de l'automatisme psychique ; le refus, plus radical encore, de faire œuvre[14] comme le recours systématique au fragment, tout sauf inachevé, engendrent des œuvres majeures longtemps celées et une dynamique singulière dans l'histoire des surréalismes. En découlent la peinture de René Magritte, ce « trafiquant d'images troublantes »[15], ou la musique d'André Souris.

D'une rigueur exceptionnelle, cette aventure esthétique-éthique débute par une revue-tract au nom bien symbolique, *Correspondance*. Ce périodique envoyé à des personnes choisies de Belgique et de France voit trois mousquetaires des lettres (Nougé, Goemans, Lecomte) réécrire, en les décalant très peu mais très subtilement, des textes d'auteurs français qui occupent alors le devant de la scène dans la maîtrise et l'exigence de la langue.

Fait d'un groupe dont la plupart des membres disparaissent à la fin des années soixante, cette dynamique peut se définir par les titres des sommes nougéennes assemblées par Marcel Marïen, *Histoire de ne pas rire* (1956) et *L'Expérience continue* (1968), comme par le précepte « exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme ».

Louis Scutenaire, Paul Colinet, Irène Hamoir, Edouard Léon Théodore Mesens ou Paul Magritte ont également fait partie de cette aventure dont les dés sont jetés dès la fin des années 20 et qui se voit mise en scène et détournée dans *Boulevard Jacqmain*, thriller signé par Irène Hamoir en 1953. L'intrigue se déroule dans le milieu interlope du centre de Bruxelles. On y reconnaît les divers acteurs de cette entreprise poétique inscrite dans une filiation-réinvention entre romantisme allemand et révolution. Leurs défis, qui entendaient faire feu de tout bois – publicité transfigurée incluse – sont consubstantiels d'une certaine idée de l'esprit et de l'action.

Cela les distingue du lyrisme comme du caractère moins expérimental du troisième pôle des avant-gardes, basé à La Louvière, et initialement dénommé Rupture[16]. Achille Chavée, le poète d'*Une Foi pour toutes* (1936) ou du *Cendrier de chair* (1938), qui participa à la Guerre d'Espagne, demeura par ailleurs fidèle aux préceptes du surréalisme français. Son écriture, faite de courts circuits oniriques, se distingue à cet égard du romantisme, post-nervalien, de Fernand Dumont, disparu dans les camps nazis. *La Région du cœur* (1936), *Traité des fées* (1942) ou *La Dialectique du Hasard au service du désir* (livre publié en 1979 grâce à Tom Gutt) ont la grâce et les méandres d'une poétique de la magie de l'amour.

Lyrisme encore, et là aussi dans les années 1930, chez Charles Plisnier. Engagé lui aussi à gauche, cet écrivain trouve le véhicule d'une effusion et d'une communication dans la forme des *Chœurs parlés*, ramenée d'Allemagne, et utilisée par les grands mouvements politiques du royaume qui disposent d'une base populaire . Les liens avec Darius Milhaud ou Madeleine Renaud-Thévenet[17] illustrent ces enjeux. Les incarnent notamment *Babel* (1934), dédié à Léon Trotsky, ou *Odes pour retrouver les hommes* (1935).

Cette prise en compte du monde et cette espérance de la fraternité prolongent à leur façon celle de Verhaeren. Elles dessinent des modalités de l'activité littéraire qui apparaissent comme une impasse et une illusion aux amis de Paul Nougé. Elle ne s'oppose pas foncièrement, en revanche, à l'évolution des modernistes, écrivains auxquels les surréalistes ont réservé certaines de leurs flèches les plus acérées. Après *7 Arts* (1922-29), Pierre Bourgeois s'engagera ainsi dans le périple au long cours du *Journal des poètes* lancé en 1931 par Pierre-Louis Flouquet. Géo Norge, l'auteur de *Poèmes incertains* (1923) et de *L'Avenue du ciel* (1929), y participe également avant de trouver, à partir des années 50, un autre mode d'écriture. Celui-ci entend plonger au cœur charnel d'une *Langue verte* (1954) que le poète met en œuvre avec gourmandise. Dans *Le Vin profond* (1968) entre autres.

Cette confiance dans la langue et la tradition françaises vécues comme terroir sensuel régénérateur est celle d'un amant. Elle constitue une réponse à

l'abstraction croissante du monde dont rend compte l'affirmation de Norge « mais je dis, moi, que la poésie se mange ». Fruit d'une longue latence après la période moderniste, elle sort des décombres de la Seconde Guerre mondiale et se différencie du cheminement, des rythmes ou des propos de ce serviteur de la langue que fut Marcel Thiry, l'auteur de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (1924). Tenant d'une expression moderne du monde marchand et scientifique au sein d'un vers travaillé, Thiry demeure fidèle aux « Voies d'autorité », le titre d'un des chapitres du *Poème et la langue*. Dans ce texte, il s'oppose, et ce n'est pas un hasard, aux façons de faire d'Henri Michaux dont les plongées à travers les mots comme à travers les traits cherchent le pulsionnel, l'irrationnel, l'irrégulier. Le romancier d'*Echec au temps* ne les nie pas. Il .s'efforce de les comprendre sans s'y laisser prendre et préserve le trésor inaliénable du vers.

Ecuador (1929), *Un certain Plume* (1930), *La Nuit remue* (1935) ou *La Ralentie* (1937) ne cessent, eux, d'approcher ce que résumera fort bien un titre ultérieur de Michaux, *L'infini turbulent* (1957). Le trajet avec ce qui se dérobe, il s'agit de le faire en malmenant, si nécessaire, image et langage - mais au sein de la littérature, différence notoire avec les surréalistes. Très logiquement, et pour mieux y parvenir sans se laisser hypnotiser, Michaux dédouble donc, dès la fin des années 1930, sa pratique entre mots et tracés. Ainsi peut-il s'avancer aux limites de l'être et du langage. Une ascèse violente qui passe en outre par une indispensable mise à distance de l'origine.

Or, le parcours de Michaux n'a rien de l'hapax auquel le mythe tend parfois à renvoyer. Le jeune écrivain publie à Anvers, aux éditions Ca ira, *Les Rêves et la jambe* en 1923, puis à Bruxelles, aux éditions du Disque vert, *Fables ses origines* (1924). A cette revue belge animée par Franz Hellens (1881-1972) collabore également Camille Goemans. Mais la démarche de Michaux requiert l'éloignement des groupes comme des normes.

Pas question dès lors de se joindre aux surréalistes en dépit de questionnements qui auraient pu les faire se croiser, si pas se rencontrer. Cinq ans après avoir pris la nationalité française, Michaux consacrera d'ailleurs à Magritte un texte fort significatif de leurs façons d'être et de faire respectives, *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1960). Dès 1924, il avait expliqué, dans *Transatlantic Review*, comment sa poétique entendait se démarquer de celles qui avaient fait la Belgique de ses pères et imposé leur mythe.

Le décalage qu'opère Michaux produit sans doute une des voies les plus abouties, et les moins datées, dues au tsunami d'août 1914. On en mesure par exemple l'ampleur en le comparant aux travaux d'un autre écrivain doublé d'un plasticien, qui fut proche de Max Elskamp. Jean de Boschère, le poète d'*Ulysse bâtit son lit* (1929), demeure, comme Plisnier, l'héritier d'une lyrique ample et fraternelle. D'une pose aussi, celle de l'esthète qui renvoie quelque peu au *Monde d'hier* décrit par Stefan Zweig peu avant son suicide. *La Courbe ardente* de René Verboom (1922) participe également de cette emprise du grand langage dont se méfie en revanche, sans la carboniser, l'écriture de Paul Desmeth, l'écrivain qui passa ses jours à réécrire un même livre, *Simplifications* (1932-38-48-58-68).

Le pays des 100000 poètes

À nouveau écrasée sous la botte allemande, et cette fois totalement, la Belgique des années 1940 ne voit pas surgir, comme en France, de nombreux poèmes d'identification et d'exaltation nationales mais accorde, au sortir du conflit, un rôle quasiment œcuménique à la poésie.

Les Biennales de Poésie de Knokke sont l'expression de cette volonté de dialogue international à l'heure du Rideau de fer et de la Guerre froide. Expression supérieure de la langue, la poésie, entendue comme communication, doit rassembler les hommes au-delà de leurs positions personnelles, ce qui paraît bien utile après les affres de la Question royale que vient de vivre le pays. Le rôle qu'y joue un résistant, Arthur Haulot (1913-2005), y est essentiel. Le rayonnement dans les écoles des textes de Maurice Carême s'y rattache également, comme l'efflorescence de maisons d'édition de poésie (De Rache, Henri Fagne, Le Cormier, etc.) et de groupes provinciaux (Unimuse de Robert-Lucien Geeraert, le Spantole de Roger Foulon […]). Un fleuron original en surgira : le Théâtre Poème de Monique Dorsel et Les Jeunesses poétiques. Ils ne cesseront de s'ouvrir aux langages nouveaux.

Car cette dynamique singulière n'a pas été sans décaler le champ belge du champ français dans lequel vit désormais Michaux, où Yves Bonnefoy comme André du Bouchet produisent une tout autre poétique. La dynamique belge prolonge en revanche les lignes de faille à l'égard du langage qui structurent, depuis des lustres, la tectonique littéraire du royaume. Les années 1920-1940 en ont accru les frottements. S'il dessine un espace poétique plus clivé encore que le précédent, l'après-1945 approfondit donc, à maints égards, les grandes options de l'Entre-deux-guerres.

À l'enseigne de ceux qui, dans les années 1970, s'affirmeront comme *La Belgique sauvage*[18], on retrouve les diverses modulations des avant-gardes, généralement liées à des revues. Ainsi *Les Lèvres nues* (1954-58 ; 1969-1975) de Marcel Mariën ; *Phantomas* (1953-1980) de Théodore Koenig et des « Sept types en or » ; *Daily Bul* (1957) d'André Balthazar à La Louvière ;*Temps Mêlés* (1952) d'André Blavier à Verviers - Queneau aimait y prendre ses quartiers - ; ou *Le Vocatif* (1972-1980) de Tom Gutt. La plus importante, au niveau international, la plus ancienne aussi, demeure l'aventure de Cobra- acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. En tant que groupe et revues, elle dura trois ans (1949-51) mais traça son sillon bien au-delà.

Animée par Christian Dotremont qui avait réalisé en 1945, avec Marcel Mariën et Paul Colinet, un hebdomadaire poétique *Le Ciel bleu*, cette équipée se joue dans une vieille maison bruxelloise de la rue de la Paille[19], véritable centre d'invention collective où se retrouveront, à côté des Danois et des Hollandais (Jorn, Corneille, etc.) des Belges tels Pierre Alechinsky, Joseph Noiret, Hugo Claus, Jacques Calonne. Soucieux de retrouver l'originaire du corporel, Cobra met en œuvre des pratiques qui se veulent moins cérébrales que celles de Magritte et Nougé. Il prend en outre congé du rapport au Parti communiste et prépare, à

certains égards, le situationnisme, lequel avait noué des liens avec *Les Lèvres nues*. Raoul Vaneigem sera un des penseurs majeurs de Mai 68.

Dotremont s'engage ensuite dans une aventure plus personnelle, quoique reliée. A travers son rapport aux territoires primitifs[20] (les Fagnes, la Laponie […]) qu'il célèbre et explore comme des lieux, des textes et des métaphores, le futur poète de *De loin aussi d'ici* (1973) en arrive progressivement à l'invention des logogrammes (1962). Sur une feuille blanche, de dimension variable, se déploie à l'encre de Chine un tracé dansé, à l'instar de la plus personnelle des écritures. L'écrivain-plasticien transcrit ensuite au bas de la feuille, en petites lettres crayonnées, une sorte de traduction en français, en langue abstraite, non corporelle. Il atteint ainsi la simultanéité sensorielle et cognitive qui hante un pan majeur de la poésie belge et remet en cause et en jeu la langue comme évidence et koiné. Ce jeu texte-image se retrouve, sous de tout autres modulations, dans les peintures-mots de Michel Seuphor.

Un cordon sanitaire et un déni respectif séparent, de façon assez hermétique, ce sous-continent littéraire des adeptes de la poésie néoclassique que l'on retrouve notamment autour de l'Académie royale. La génération qui se retrouve aux commandes, après les remises en ordre de l'Epuration, comporte en effet nombre de poètes fidèles aux mètres classiques, et rétifs aux formes expérimentales ou ludiques de la modernité (Bertin, Gascht, Mogin, Moulin, Sodenkamp, Vandercam, Vivier, etc.), qui entendent célébrer de la sorte un monde sauvé de l'abjection nazie.

Le maintien de la croyance dans les pouvoirs quasi démiurgiques du langage anime donc ces écrivains à l'heure où les mots sont frappés ailleurs de suspicion. David Scheinert avec *Requiem au genièvre* (1952), Albert Ayguesparse, avec *Le Vin de Cahors* (1957), Roger Bodart et *Le Nègre de Chicago* (1958), Jean Tordeur dans *Europe qui t'appelles mémoire* (1959) ou Hubert Juin avec *L'Automne à Lacaud* (1972) donnent des textes que l'on ne peut réduire à la poésie traditionnelle mais qui s'écartent des sentiers déchirés d'un Celan ou d'un Jouve. Cette forme de confiance malgré tout dans les mots, dans le phrasé et le continu du poème, une œuvre en fait son miel. Elle est tempérée par ce que la descente dans l'inconscient au travers de deux psychanalyses, comme l'expérience de la guerre, a apporté à son auteur, Henry Bauchau[21], qui publie *Géologie* en 1958. Il n'aura de cesse de redonner à la poésie une place centrale, mais non fétichisée. Il la rouvre aux vieux mètres, telle la laisse.

Loin du culte heideggerien du poétique, à l'œuvre chez un Philippe Jones ou chez Fernand Verhesen, ce passeur des littératures latino-américaines, une œuvre incarne, et de façon totalement singulière, un rapport poétique au monde qui constitue une forme d'attitude philosophique[22]. Adolescent que les hasards de la guerre amènent à passer du français à l'anglais puis de l'anglais au français, François Jacqmin, dans *Les Saisons* (1979) ou *Le Livre de la neige* (1990), ouvre à travers une langue apparemment limpide un rapport au monde naturel comme à soi, qui est de dissolution-absorption. L'accompagne la distance produite par la conjonction de la méfiance et de l'inéluctabilité de l'œuvre littéraire.

Cette non-évidence hypersensible n'est pas celle de Max Loreau, commentateur avisé de Dotremont ou de Michaux, et philosophe de haut vol (*La Genèse du phénomène*, 1989), dont la modernité radicale cherche à casser la langue pour réintroduire une lyrique de célébration du monde : *Cri* (1973*), Chants de perpétuelle venue* (1977). Son disciple, Eric Clemens, sera, comme Jean Pierre Verheggen, un des membres belges du groupe français TXT qui poursuit le chemin de l'expérimentation du langage.

Avec Verheggen, tôt éloigné du culte de René Char, voit le jour une œuvre « barbare », à l'instar de celle de Verhaeren. Elle fait entendre un grand rire rabelaisien que n'eût pas désavoué la figure emblématique des lettres belges du XIX° siècle, Tyl Ulenspiegel. *Le Degré zorro de l'écriture* (1978), *Les Folies-Belgères* (1989) ou *Sodome et Grammaire* (2008), affirment une irrégularisation ludique « hénaurme » du langage. Une façon décomplexée de réhabiter l'exotisation du Belge chère à la mécanique parisienne.

D'autres, tel Jean Daive[23], choisissent au contraire de se fondre dans cette vie, de gommer leur origine et de coller aux mouvements de pointe de la poétique française la plus en phase avec les formes d'intériorisation langagière des conséquences de l'abjection nazie – *Narration d'équilibre* (1982) en constitue le chant complexe. Ou comme Tom Gutt, l'auteur de certains des plus beaux poèmes d'amour que la Belgique littéraire ait portés, de s'en tenir à la façon de Nougé, et à une maîtrise à ce point parfaite de la langue qu'elle la fait dériver vers ce qu'a priori elle refoule. Une forme plus aiguë encore du désespoir et d'idéal ?

Parfois aux limites de la littérature – où se situe tragiquement *Le pays où tout est permis* (1974) de Sophie Podolski –, ces textes vont de pair avec ceux de femmes qui décalent, également, et souvent insidieusement, le chant dominant. Liliane Wouters avec *Le Gel* (1966), Claire Lejeune avec *La Geste* (1966) ou *Mémoire de rien* (1972*)*, Françoise Delcarte avec *Infinitif* (1967) ou Vera Feyder avec *Minérale Mémoire* (1975) tracent ainsi des itinéraires qui n'ont que peu à voir avec les marbres de l'affirmation poétique.

Les années 1970 voient par ailleurs William Cliff débouler en littérature avec une reprise du vers classique utilisé en vue d'un déroulement narratif attaché à la geste des heurs et malheurs d'une vie homosexuelle : *Homo sum* ; *Ecrasez-le*. Autre coup de tonnerre, *L'Empire* et *Mongolie plaine sale* d'Eugène Savitzkaya qui pulvérisent la phrasé français pour y lâcher des hordes verbales dont ses titres constituent la parfaite transcription. Ces éclats sont contemporains de la parution en 1976[24] du *Panorama de la poésie française de Belgique* de Liliane Wouters qui secoue le landernau. N'ouvre-t-il pas ses portes aux avant-gardes ou aux grands marginaux tel Roger Goossens ?

Divers parcours importants tracent toutefois, dès cette époque, des sillons durables à l'écart des provocations, de la révérence à la tradition ou du minimalisme qui se répand en France. Confiance – retravaillée – dans les pouvoirs de la poésie, pourrait-on dire. Le *Promenoir magique* de Jean-Claude Pirotte[25] c'est le vieux rythme fluide de la langue. Werner Lambersy (*Maîtres et maisons de thé*) mêle diction déliée et sagesse orientale au poids difficilement levé des années de

guerre. Sensualité baroque aussi, cernée par la rigueur du mètre chez Jacques Izoard (*Bègue, Bogue, Borgne*), débridée chez Jacques Crickillon. Un versant plus métaphysique se dessine dans la hantise de la faille d'un Christian Hubin (*La Parole sans lieu*) ; chez Frans De Haes (*Terrasses et Tableaux*) qui conjugue marquage biblique et travail de vocales sourdes ; ou chez Yves Namur, perpétuel arpenteur de l'absence de l'Autre (*Le Livre des Sept Portes*). Aux limites de la dérision chez Jacques Sojcher, il s'ancre chez Gaspard Hons dans la gravure des mots. Enracinées dans le terroir wallon, des œuvres échappent, plus largement encore, aux effets du parisianisme sans tomber dans le folklorique. Les resserrements d'André Schmitz (*Les Prodiges ordinaires*) atteignent la densité d'un tragique charnel apprivoisé là où Claude Bauwens poursuit un rêve blanc de retour à l'oubli de soi (*L'Avant-Mère*) et Paul André (*C'est*) le pari de la restitution de la magie d'un être-au-monde naturel.

Ceux qui, tels Guy Goffette (*Eloge pour une cuisine de province*) ou Lucien Noullez (*Comme un pommier*), ont quitté les rives rurales pour vivre dans des centres de reconnaissance culturelle (Paris ou Bruxelles) jouent une autre partition que leurs enfances continuent toutefois d'irriguer profondément. Elle leur offre une assise qui les écarte de la modernité comme de la post-modernité foncière. Peu de Belges y ont recouru. Dans ce genre littéraire du moins.

Ces types d'équilibre relatif, François Muir (*La Tentation du visage*) ne les a pas connus. Essentiellement posthume, et toute d'incandescence, son œuvre est une des plus nouées, des plus constantes, et des plus interpellantes des dernières décennies.

Notes

[1] On se reportera notamment à Georges Doutrepont et à son *Histoire illustrée de la littérature française de Belgique* (Bruxelles, Didier, 1939) ; aux chapitres consacrés à la poésie au Moyen-Age, à la Renaissance et sous l'Ancien Régime dans le volume dirigé par Gustave Charlier et Joseph Hanse *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique* (Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958) ; comme à ceux des deux premiers tomes de *La Wallonie. Le Pays et les Hommes*, dirigés par Rita Lejeune et Jacques Stiennon (Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1977 et 1978).

[2] Les écrivains entrevoient certes les contradictions dans lesquelles ils se débattent mais le formulent à travers des métaphores ou des approximations. Je m'y suis attaché, pour l'époque concernée, dans Y.Bridel, B.Chikhi, F-X. Cuche et M. Quaghebeur (éds) *L'Europe et les Francophonies* , Bruxelles, Pie Peter lang, 2005 in « Le Soi et l'Autre».

[3] Pour mieux connaître cette production, on lira *Anthologie de la littérature wallonne* de Maurice Piron (Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1979), qui prolonge ses *Lettres wallonnes contemporaines* (Tournai-Paris, Casterman, 1944). Un *Dictionnaire bio-bibliographique des Littératures d'expression wallonne 1622 à 1950* (Gembloux, Duculot,sd) comportant 1325 notices existe par ailleurs. Il convient enfin d'ajouter, vu l'acception du mot Wallonie, la prise en compte des productions bruxelloises mâtinées d'influences du parler

flamand du cru. Ainsi Roger Kervyn de Marke Ten Driessche *Les Fables de Pitje Schramouille* (Bruxelles, Labor-Espace Nord, n°121).

[4] En la matière, la somme demeure le travail de Gustave Charlier *Le Mouvement romantique en Belgique (1815-1850) : I. La Bataille romantique* (Bruxelles, La Renaissance du livre, 1948) ; *II. Vers un romantisme national* (Bruxelles, ARLLF, 1959).

[5] Cf « La Jeune Belgique et L'Art moderne » in Joseph Hanse *Naissance d'une littérature* (Bruxelles, Labor-Archives du futur, 1992).

[6] Elle paraît en deux tomes chez Charles Rozez, éditeur à Bruxelles. La mort empêche l'écrivain de donner le troisième tome, qui devait traiter du théâtre et de la Belgique intellectuelle avant 1880.

[7] Michel Otten a rassemblé en 1962, au Palais des Académies, ses textes théoriques : *Esthétique du symbolisme.*

[8] Conformément aux principes établis par Joseph Hanse, Michel Otten poursuit, à l'enseigne des Archives & Musée de la littérature et de leur collection « Archives du futur » (publiée chez Labor puis chez Luc Pire), l'édition critique du corpus poétique de cet écrivain. Les variantes des diverses éditions y sont données en regard de la dernière version publiée du vivant de l'auteur.

[9] Cf *Ecrits sur l'art* (Archives du futur, 1997).

[10] Cf . les pages d'Emile Verhaeren consacrées à Racine, Hugo, Baudelaire ou Mallarmé, textes repris en 1926-28 par Le Mercure de France dans les trois volumes *Impressions*.

[11] Cf.. Marc Quaghebeur « L'identité ne se réduit pas à la langue » in Paul Gorceix (éd.) *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Paris, Honoré Champion, 1997.

[12] *Archipel* a publié, en 2001, un numéro hors série : Seuphor. Le Fonds Mercator lui avait consacré, en 1976, un fort volume mis sous boîtier avec la réédition de *Het Overzicht*.

[13] C'est sous ce titre que Marcel Mariën a republié chez Lebeer-Hosmann (1979) l'ensemble des textes du groupe entre 1924 et 1950.

[14] Nougé écrit ainsi à Breton le 2 mars 1929 que « ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'effacent ».

[15] Olivier Smolders. *Paul Nougé*. Bruxelles, Labor « Archives du futur », 1995, p. 120.

[16] Cf . *Surréalisme en Hainaut 1932-1945.* Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1980.

[17] On rappelle rarement que Maurice Carême, le poète de *Mère* (1935) ou de *Petites Légendes* (1941), qui connaîtra, durant la seconde moitié du XX° siècle, un succès mondial dans les écoles, était entré en 1929, au Conservatoire de Bruxelles, dans la classe de déclamation de Madeleine Renaud-Thévenet et qu'il est un des fondateurs du *Journal des Poètes*.

[18] Tel est le titre d'une publication de *Phantomas* dans sa « dix-huitième année » (1971) ; d'une affiche comportant une sorte d'arbre généalogique des avant-gardes […].

[19] Il en tirera un poème *10 Rue de la Paille. Bruxelles,* paru en 1968 à l'occasion des vingt ans de Cobra.

[20] *Vues. Laponie* paraît en 1957. *Fagnes* en 1958.

[21] L'œuvre entier, augmenté chaque fois, a été publié en 1985, 1999, puis 2009 (Actes Sud)

[22] *Le Poème exacerbé*, 1992 (Chaire de poétique de Louvain-la-Neuve).

[23] Très tôt, un des traducteurs de Paul Celan.

[24] Au même moment que la parution du numéro des *Nouvelles Littéraires* « L'autre Belgique » dans lequel apparaît le mot Belgitude.

[25] Titre choisi pour un volume, non exhaustif, de près de 1000 pages publié en 2009 à La Table Ronde.

L'imaginaire libertin entre rejet et fascination : D.A.F. Sade

Ana GUȚU
Université Libre Internationale de Moldova (ULIM)

Résumé
L'article traite de la fascination, mais aussi du rejet que provoque l'œuvre de D.A.F.Sade, 200 ans après sa mort. Quelle que soit la critique à l'égard de son œuvre controversée, l'encre continue de couler, en apportant tantôt des appréciations positives, tantôt des critiques virulentes. L'auteur, sans prétendre à un point de vue exhaustif, essaie de dresser un tableau des attitudes envers Sade, mais aussi des attitudes de Sade envers le monde, à travers la fureur de sa liberté de penser. Il aboutit à la conclusion que la liberté *ad infinitum* est peut-être la formule appropriée pour résumer tout ce qui est lié à la vie et à la création de Sade. Indifféremment des attitudes, des critiques, Sade reste un phénomène unique, prétendant à l'universalité, qui a généré des comportements, des théories, qui méritent d'être étudiés, compris, et popularisés dans l'espace de l'Europe de l'Est.
Mots-clés : *Sade, imaginaire, contre, athéisme, vice, liberté, philosophie, attitude.*

Abstract
The article deals with the fascination, but also with the rejection caused by the work of D. A. F. Sade, 200 years after his death. Regardless of the criticism of his controversial work, the ink continues to flow, bringing positive appreciations sometimes and at other times virulent criticism. The author, with no claim to a comprehensive perspective, tries to draw a picture of attitudes towards Sade, but also towards Sade's attitudes to the world, through the fury of his freedom of thought. It concludes that the *ad infinitum* freedom is perhaps the appropriate formula to summarize everything related to Sade's life and creation. Regardless of attitudes, criticism, Sade remains a unique phenomenon, claiming universality, who generated behaviors, theories that deserve to be studied, understood, and popularized in the space of Eastern Europe.
Keywords: *Sade, imaginary, against, atheism, vice, freedom, philosophy, attitude.*

Difficile mission que de consacrer à Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) quelques pages, après que tout le XXème siècle se soit adonné à le critiquer et à le comprendre. Il se peut qu'il se soit écrit plus de critiques sur Sade que de lectures de ses œuvres aient été réalisées. Je me place en amatrice éclairée, qui s'est proposé d'écrire ses propres réflexions sur certains écrits de Sade, celles-ci se basant sur une impression première, sans être trop influencée par la critique sadienne ou sadique déjà existante, qui est diversifiée et multiforme.

Deux cents ans après la mort de Sade, ses écrits continuent à attirer l'attention du public, curieux de feuilleter les livres écrits par celui qui passa 27 années en prison, qui fut le sujet de scandales retentissants aux XVIIIème et XIXème siècles.

Avant de nous lancer dans une exégèse sémiotique il serait raisonnable d'évoquer certaines dates de la biographie pénale de Sade :

- Le 29 octobre 1763 (à 23 ans) Sade est condamné à 15 jours d'emprisonnement pour « débauche outrée » ;
- Le 3 avril 1768 Sade est accusé de flagellation et blasphème sur la personne d'une jeune mendiante – Rose Keller ;
- Le 27 juin 1772 (Sade à 32 ans) il est accusé avec son valet d'avoir fouetté, drogué et sodomisé quatre jeunes prostituées de Marseille ;
- De scandale en scandale, Sade est arrêté le 13 février 1777 pour être emprisonné d'abord à Vincennes, puis à la Bastille jusqu'en 1790, pour être à nouveau incarcéré en 1794 où il échappe de justesse à l'échafaud, avant d'être arrêté en 1801, cette fois soi-disant pour ses écrits, et enfin enfermé dans l'asile de fous de Charenton jusqu'à sa mort en 1814 (Le Brun 32).

Nous allons commencer par trois phrases, sur plusieurs centaines, caractérisant Sade, présentées par trois auteurs différents, pour nous rendre compte au moins de trois attitudes magistrales envers Sade dans la marée de la critique sadienne.

Charles Henry. « On a déjà remarqué, pour son temps de volupté franche et polissonne, Sade est une anomalie » (Henry 16). **Michel Onfray**. « Sade était un délinquant sexuel et, en même temps, écrivain » (Onfray 16). **Annie Le Brun** « Le temps ne serait-il pas venu de penser qu'il est des volcans plus éclairants que la bienséance esthétique ou philosophique ? » (Le Brun 12).

Charles Henry. « On a déjà remarqué, pour son temps de volupté franche et polissonne, Sade est une anomalie » (Henry 16). Charles Henry, chercheur, chimiste et historien des mathématiques, fut le premier à lancer en 1887 la thèse selon laquelle Sade serait un écrivain moraliste, qui aurait peint le vice jusqu'à le faire détester. Henry se passionnait pour l'achat de documents historiques, il est ainsi arrivé à acheter certaines lettres de Sade, qu'il a étudiées minutieusement, après quoi il a décidé de prendre de la distance vis-à-vis des interprétations qui circulaient à propos de la vie et des écrits de Sade. Charles Henry considérait que l'opinion publique confondait les dérapages érotiques du marquis avec les crimes des personnages de ses romans (Lacombe 10). Henry se permet même une analyse des caractères familiaux de Sade. Il constate que la famille de Sade est ancienne, glorieuse, et qu'elle « se caractérise par l'obéissance séculaire des uns à la convention de l'étiquette, par les mœurs italiennes et pontificalement hypocrites des autres » (Henry 16). L'accumulation et la répression des instincts au sein de la famille de Sade ont préparé, selon Henry, la déflagration volcanique délivrée par Sade dans ses écrits, et dans ses actes. Henry présente Sade plutôt comme une victime d'un jeu de circonstances, d'un jeu de multiples malentendus, qu'un bourreau. Il cite non sans ironie la phrase d'Holbach : « On n'est pas criminel de faire la peinture/Des bizarres penchants qu'inspire la nature. » Sade lui-même avait écrit sur la manie de tout lui incriminer : « Tant que je ne serai pas réhabilité, il ne

se fouettera un chat dans la province sans qu'on en dise : C'est le marquis de Sade » (Le Brun 30).

La correspondance de Sade est une source documentaire importante qui permet de mieux interpréter son œuvre. C'est là que transparaissent les souffrances et le désespoir de Sade à cause des jugements des autres à son égard. Dans sa correspondance de 1779 à 1788 Sade évoque son désir de se venger de ses bourreaux à travers l'écriture ; ses 29 ans de prison lui ont offert des points de vue et des attitudes sur le comportement humain. Henry considère que l'œuvre de Sade, c'est l'expression de son désir de liberté allant non seulement au-delà des barreaux, mais au-delà des limites de l'imagination. Le petit livre de Charles Henry est surtout composé de pièces justificatives, lettres, documents, liés aux procès de Sade

Michel Onfray. « Sade était un délinquant sexuel et, en même temps, écrivain » (16). Michel Onfray, philosophe contemporain français, prépare son lecteur dès le titre de son ouvrage consacré à Sade : « La passion de la méchanceté – sur un prétendu divin marquis ». Bon connaisseur et exégète de Nietzsche, Onfray définit Sade comme un philosophe « radicalement matérialiste, athée » (13), prônant l'idéologie de la nécessité. Pour Sade, selon Onfray, « la nature est toute puissante, elle ignore le bien et le mal, il faut obéir à ses injonctions » (*idem*). Plus encore, Onfray considère que la philosophie de la nécessité développe un déterminisme qui exclut la liberté. Ainsi, selon lui, Sade est le dernier philosophe de la féodalité médiévale, et non pas le premier philosophe des Lumières. Onfray est d'avis que « la bonne réputation de Sade constitue indéniablement une monstruosité intellectuelle » (32). Il s'insurge contre l'approche du poète Apollinaire d'envisager la création littéraire et philosophique de Sade indépendamment des légendes de sa biographie. Onfray reproche à Apollinaire de lance, en fait, en vertu de son autorité de poète, le début de la création d'une auréole autour de tout ce qu'a écrit Sade. Il traite de « meute » les critiques et écrivains qui ont défendu Sade, parmi lesquels nous citerons Jean-Jacques Brochier, Gilbert Lely, Jean-Jacques Pauvert, Maurice Heine, Raymond Jean, Donald Thomas, Georges Batailles et d'autres. Onfray constate que les attitudes en faveur de la réhabilitation de Sade sont mal fondées, car elles sont de nature subjective et se basent sur des raisonnements tels que « difficile à croire », « il me semble » et autres. En plus, Onfray accuse les défenseurs de Sade d'avoir dénié les faits réels présentés par les instances de l'époque et d'avoir pris le parti de celui qui était un fortuné du destin (Sade provenait d'une famille de nobles riches, descendant de la famille de Condé) et d'avoir négligé la victime - celle qui provenait d'un milieu social défavorisé – Rose Keller, femme pauvre, mendiante (cas fameux de Rose Keller, fustigée par Sade dans sa maison de débauche à Arcueil, 1768). Michel Onfray, page après page dans son livre, anéantit ce qu'il appelle « la légende du prétendu marquis de Sade ». Pour lui, à part être un délinquant sexuel, Sade est un jacobin d'occasion, le philosophe faisant allusion à la nullité de ses visions politiques. Onfray conteste le fait que Sade se soit insurgé contre la peine de mort. « De ces premiers principes il découle, on le sent, la nécessité de faire des lois douces, et surtout, d'anéantir pour jamais l'atrocité de la

peine de mort, parce que la loi qui attente à la vie d'un homme est impraticable, injuste, inadmissible » (Sade, 1976 : 208-209). Apollinaire remarquait : « Le marquis de Sade était un vrai républicain, admirateur de Marat, mais aussi ennemi de la peine de mort » (Onfray 52). Et comme Michel Onfray construit son livre sur la critique de la « monstruosité intellectuelle » d'Apollinaire – il poursuit dans ses contre-arguments : oui, Marat fut une légende, mais avant son destin révolutionnaire, Jean-Paul Marat « était un voleur, un raté, […] un coucheur, […] un escroc […]. La dilection de Sade pour Marat témoigne plus en faveur d'un Sade sadique que d'un Sade républicain ! » (53). Onfray s'insurge également contre Barthes, qui se place dans la lignée des littéraires qui ont entrevu dans l'œuvre de Sade des brins de lumières et une forte dose d'imagination. Barthes est persuadé que Sade avait mis dans sa vie un peu de son œuvre, et non pas l'inverse, comme l'affirme Onfray. Selon Barthes, donc, les scènes réelles de la vie de Sade sont en rapport de filiation par rapport aux scènes de ses romans. Onfray considère que Barthes inverse les choses (129). Plus encore, il affirme que le portrait de Sade par Barthes révèle un autoportrait en creux, car, « comme d'autres libertins, lui (Barthes) a d'excellentes raisons de vouloir effacer l'auteur pour enfouir ses forfaits dans une tombe sans dalle et sans inscriptions » (*ibidem :*134), en faisant référence aux aventures de l'ouvrage éponyme de Barthes « Incidents, au Maroc, naguère […] ». Un par un, Onfray abat les écrits des intellectuels les plus renommés qui d'une certaine manière ont généré des pensées critiques en faveur des écrits de Sade – tels Jacques Lacan, Michel Foucault, et plusieurs professeurs, universitaires, chercheurs etc.

Annie Le Brun. « Le temps ne serait-il pas venu de penser qu'il est des volcans plus éclairants que la bienséance esthétique ou philosophique ? » (12). Le titre du livre d'Annie Le Brun *On n'enchaîne pas les volcans* semble nous plonger dans une autre attitude envers l'écriture de Sade. Elle affirme que « Sade n'est pas plus un philosophe de la nature qu'un philosophe de la négation ». Elle pense, contrairement à Onfray, que Sade dépasse le matérialisme de la négation des formes (*ibidem :* 20), sa façon de penser, allant au-delà du Bien et du Mal, emporte tout sur son passage, en balayant les repères conceptuels, qui perdent leur utilité (*ibidem*).

Cette façon d'interpréter Sade le place dans une dimension indéfinissable, imaginée par Sade lui-même, qui, déniant tous les acquis sociétaux – surtout mœurs, religion - cherche, pourtant, parmi les moyens accessibles à manifester cette *fureur du nihilisme*. Ladite dimension indéfinissable est alimentée par une imagination volcanique, allant au-delà du matériel : « Tout le bonheur de l'homme est dans son imagination » écrit-il, ou « J'avoue que mon imagination a toujours été au-delà de mes moyens ; J'ai toujours mille fois plus conçu que je n'ai fait […] » (*ibidem :* 21). Le Brun considère que Sade était dominé par « son inapaisable rage de représenter ce qui est censé ne pouvoir l'être » (24).

Annie Le Brun ne cherche pas à définir, à la différence d'Onfray, ce qui prime chez Sade – le réel ou l'imaginaire –, elle affirme que tout ce qui est lié à Sade et à son ouvrage, le réel et le virtuel, se confond dans un théâtre – celui de

l'athéisme. Le Brun considère que ce côté théâtral a été occulté par les critiques sadiennes, même si le théâtre fut la grande passion de Sade, « un fou du théâtre ». Le théâtralisme de Sade réside dans le dialogisme de ses écrits. Sade a besoin du dialogue pour convertir ses personnages en auteur et l'auteur en personnages. Le Brun parle d'une « véritable théâtralisation de la pensée qui commence par s'affirmer autant comme une critique du théâtre par la philosophie que de la philosophie par le théâtre » (*ibidem :* 51). Le Brun décèle la présence du théâtralisme via le dialogisme dans les écrits sadiens, faisant ressortir aussi bien l'athéisme furibond de Sade défendu par lui dans des polémiques structurées autour de la dyade argumentation-contre-argumentation (*Dialogue entre un prêtre et un moribond*), que le nihilisme de la morale, structuré selon le modèle du monologue pédagogique (*Philosophie dans le boudoir*).

Sade trouve une scène pour chacun de ses personnages, pour chacun des corps de ses personnages. Il réserve un espace imaginaire infini pour ses personnages. La liberté *ad infinitum* serait un mot d'ordre approprié pour la liberté de l'imagination de Sade. Une liberté qui mène plutôt dans le néant que dans un espace fini, contraignant, figé dans les convenances de la société. La fureur de l'imagination aide Sade à s'emplir d'énergie, afin de pouvoir affronter ce néant.

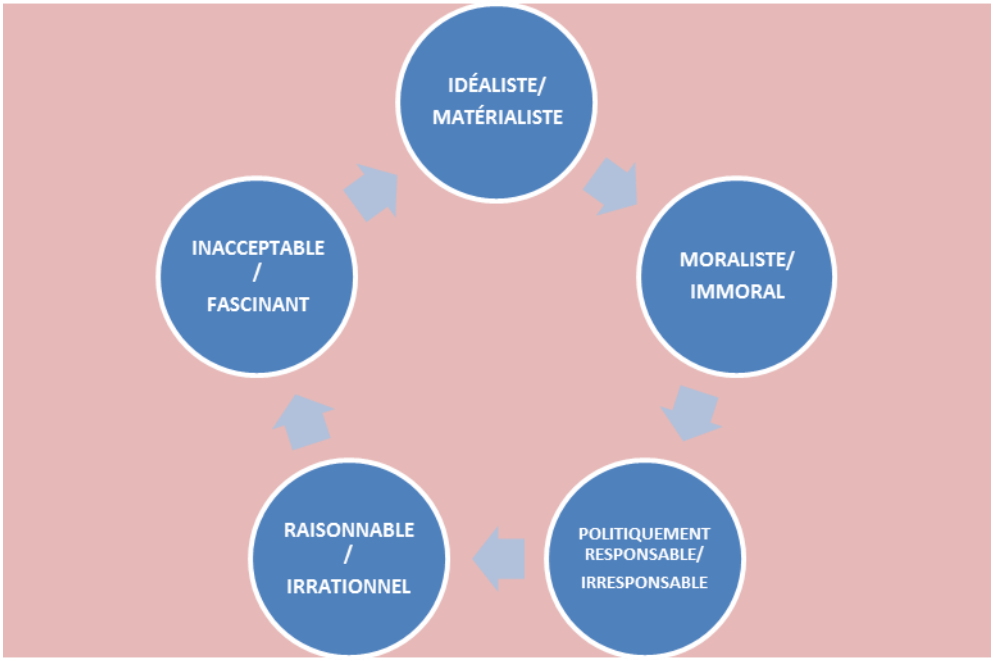
Après avoir présenté trois auteurs qui ont dédié à Sade des ouvrages critiques, nous allons essayer de tracer quelques idées sur les attitudes de Sade envers le réel et l'imaginaire, qui représentent deux dimensions essentielles sur lesquelles sont axés ses écrits.

Même si Philippe Sollers considère que « Les livres de Sade sont l'illustration d'une maladie infantile et ne peuvent prétendre ni à la dimension des Lumières ni à celle de la vraie Littérature » (Sollers 13), il demande « à renforcer, en quelque sorte, le chuchotement en faveur de Sade » (*ibidem :* 17). Nous avons choisi cette citation pour justement apporter notre contribution au « chuchotement en faveur de Sade », afin de dégager les grains de raison dans ses écrits, qui, en dépit de toutes les critiques, existent et sont dotés de sagesse philosophique, sans prétendre à une doctrine.

D'abord, ce qui se dégage des écrits de Sade c'est *le mouvement*, pour ne pas exagérer et dire, la dialectique. Aucune de ses idées, des actions décrites dans ses livres, n'est figée, n'est statique. L'imagination de Sade n'est pas seulement dynamique, elle frôle l'absurdité et l'irréel, tellement elle est mouvante, rapide, théâtralement décorée. Les contradictions des attitudes de Sade, de ses opinions libertines, sont structurables en dyades antinomiques.

Une fois que son imagination dépasse les limites de la réalité, Sade devient un dépositaire de contrastes :

Sade est *idéaliste* par ses imaginations, mais il est *matérialiste* (« La mort, d'après ces principes irréfutables, n'est donc qu'un changement de forme, qu'un passage imperceptible d'une existence à une autre », Sade, 1976 : 239) par son explication des choses et par les postures qu'il compose et décompose dans ses écrits.



Graphe 1. *Dynamique des dyades antinomiques des attitudes de Sade.*

Sade est *immoral* par les scènes de sexe de masse, conçues dans ses œuvres, mais il est *moraliste* – par la description jusqu'au paroxysme du vice (Charles Henry).

Sade est *politiquement et socialement responsable* – par la formulation de certaines valeurs républicaines – telles la nécessité de respecter les lois, d'abolir la peine de mort, de promouvoir l'exemple de la nation française ; mais il est aussi *politiquement et socialement irresponsable* – pour avoir promu l'élévation au rang de valeur républicaine de l'idée du chaos suite à une liberté extrême (fraternité), pour avoir admis le manque de criminalité dans le meurtre, l'inceste, le vol, etc.

Sade est *rationnel* pour avoir privilégié la raison, la liberté de pensée et d'expression (« Il est inouï dans quel gouffre d'absurdités l'on se jette quand on abandonne, pour raisonner, les secours du flambeau de la raison ! » (Sade, 1976 : 232), mais il est *irrationnel* pour avoir bafoué toutes les vertus, ou, au moins, la conventionalité des vertus.

Les écrits de Sade sont *inacceptables* – pour avoir décrit de manière surréaliste, irréalisable et à l'extrême dégoûtante, l'imaginaire des désirs érotiques auxquels se prête le corps humain, en même temps, Sade est *fascinant* – pour avoir étalé de manière élégante, même si agressive et furieuse, ses raisonnements (im)moraux dans un cadre unique, mêlant corps et désirs, imagination et fureur.

Nous allons énumérer quelques *attitudes* de Sade, en utilisant un corpus d'assertions cueillies dans *La Philosophie dans le boudoir* (1795/2014).

Nous préférons le terme *attitude*, car ce que Sade fait transparaître à travers ses écrits, ce ne sont pas des doctrines, affranchies grâce à la Révolution, mais

plutôt des opinions, qui, mises ensemble, ne peuvent pas constituer une théorie harmonieuse se rapportant à un système philosophique concret. En même temps, il ne faut pas oublier que les attitudes de Sade sont issues des lectures profondes qu'il a faites en prison. C'est en prison que Sade devient écrivain. On peut lui reprocher la délinquance sexuelle, la cruauté, la perversité de sa vision sur les mœurs, mais on ne peut point nier son goût esthétique pour l'écriture, la facilité de la plume, le talent d'agencer les phrases dans des assertions, qui, pour certaines d'entre elles, font l'honneur de la pensée philosophique subversive.

La Philosophie dans le boudoir est un écrit qui se caractérise, selon nous, par une claire et nette distinction entre les discours (a)moralisateurs du personnage principal (auquel l'auteur s'identifie : Dolmancé – Donatien) et les scènes érotiques (pornographiques, dirait-on aujourd'hui). Les réflexions de Dolmancé semblent n'avoir aucun rapport avec les scènes décrites, la seule connexion résidant dans les commandes formulées par Dolmancé. En fait, ces isotopies sont reprises par Sade dans ses autres écrits, mais il s'en dégage une qui prévaut sur toutes les autres attitudes de Sade – l'athéisme virulent, dépassant l'anticléricalisme trivial. « Dieu est le seul tort que je ne puisse pas pardonner à l'homme » (Brun 31). Sade ne peut pas pardonner l'idée de l'Être Suprême, qu'il considère être une invention de l'homme. L'imaginaire de Sade s'insurge, donc, contre l'imagination humaine : « Que de crimes épargnés sur la terre, si l'on eût égorgé le premier imbécile qui s'avisa de parler de toi ! Montre-toi donc si tu existes ; ne souffre pas surtout qu'une faible créature ose t'insulter, te braver, te bafouer comme je le fais, qu'elle ose renier tes merveilles et rire de ton existence, vil fabricateur de prétendus miracles ! » (Sade, 2008 : 17). Serait-ce un combat idéaliste ? Une fois que Dieu en tant qu'idée humaine est nié par les idées de Sade ? C'est plutôt de la dialectique basée sur l'opposition des idées. Voilà une preuve de plus en faveur de l'idéalisme de Sade. L'athéisme de Sade proclame, en fait, la souveraineté absolue de sa liberté de penser devant l'illusion divine.

Sade contre la religion

« Oui, citoyens, la religion est incohérente au système de la liberté ; vous l'avez senti. Jamais l'homme libre ne se courbera près des dieux du christianisme ; jamais ses dogmes, jamais ses rites, ses mystères ou sa morale ne conviendront à un républicain » (Sade, 1976 : 194).

« Français, je vous le répète, l'Europe attend de vous d'être à la fois délivrée du sceptre et de l'encensoir. Songez qu'il vous est impossible de l'affranchir de la tyrannie royale sans lui faire briser en même temps les freins de la superstition religieuse : les liens de l'une sont trop intimement unis à l'autre pour qu'en laissant subsister un des deux vous ne retombiez pas bientôt sous l'empire de celui que vous aurez négligé de dissoudre » (*ibidem :* 190).

« Que vois-je dans le Dieu de ce culte infâme, si ce n'est un être inconséquent et barbare, créant aujourd'hui un monde, de la construction duquel il se repent demain » (*ibidem :* 70).

« Profaner les reliques, les images des saints, l'hostie, le crucifix, tout cela ne doit être, aux yeux du philosophe, que ce que serait la dégradation d'une statue païenne » (*ibidem :* 125).

Les autres attitudes qui se dégagent de *La Philosophie dans le boudoir* visent des problèmes débattus souvent dans les œuvres non seulement des Lumières, mais aussi des siècles suivants. Ces attitudes semblent acquérir une expansion idéologique universelle, car elles dépassent les limites des créations littéraires et philosophiques nationales.

Sade et la nature

Les écrits de Sade sont imprégnés d'arguments qu'il considère absolus – les références à la nature. La nature semble expliquer tout, selon Sade, y compris, le vice. « Que sommes-nous ? Un instant dans le temps, un point dans l'espace, une impuissance dans la toute-puissance de la nature ! » (Sade, 1976 : 68). La nature remplace chez Sade ce qui est lié à la divinité. La nature est la source de tout ce qui se passe, la nature selon Sade, admet, permet et justifie le crime.

« Comment une action qui sert aussi bien la nature pourrait-elle jamais outrager ? » (*ibidem :* 108).

« Nous avons cru que la nature périrait » (*ibidem*).

« Ce droit est dans la nature […] il est incontestable » (*ibidem :* 123).

« Les lois de la nature » (*ibidem :* 129).

« […] l'arbre abandonné aux soins de la nature […] » (*ibidem :* 130).

« […] c'est en raison d'un penchant naturel […] » (*ibidem :* 133).

« […] à cette férocité où les femmes sont naturellement entraînées » (*ibidem :* 134).

« […] les plus douces unions de la nature […] » (*ibidem :* 105).

Plus encore, Sade cherche dans la nature l'explication des vices, mais aussi de ses plaidoiries en faveur de la violence, de la cruauté, du crime :

« […] la cruauté est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature » (*ibidem :* p.129).

« Quelle autre voix que celle de la nature nous suggère les haines personnelles, les vengeances, les guerres, en un mot, tous ces motifs de meurtres perpétuels ? » (*ibidem :* 241).

Les réflexions politiques et sociales de Sade dans *La Philosophie dans le boudoir* sont déployées au milieu des leçons de libertinage érotique, et, selon nous, représentent des digressions complètement dissociées de la théâtralité des scènes érotiques. Sade, en réfléchissant sur la religion, en plaidant pour l'impunité du crime, fait preuve de ses connaissances d'histoire et de civilisation. Il adopte une verve persuasive, et même, argumentative, faisant référence à des noms, faits, endroits, systèmes politiques, afin de justifier ses idées. « Voyez comme les législateurs grecs […] traitaient la débauche à Lacédémone, à Athènes ; ils en enivraient le citoyen, bien loin de la lui interdire […] et Socrate, déclaré par l'oracle le plus sage des philosophes de la terre, passant indifféremment des bras

d'Aspasie dans ceux d'Alcibiade, n'en était pas moins la gloire de la Grèce » (*ibidem :* 219). Pourtant, parmi les idées sadiennes favorisant le vice, il y en a qui ressemblent à des « rayons de soleil » (pour faire aussi référence à l'exposition du Musée d'Orsay, consacrée aux 200 ans de la mort de Sade, qui avait comme titre « Sade – attaquer le Soleil ») : Sade s'acharne contre la guerre – « Rien n'est moins moral que la guerre » (*ibidem :* 215). Sade plaide *contre la peine de mort :* « De ces premiers principes il découle, on le sent, la nécessité de faire des lois douces, et surtout, d'anéantir pour jamais l'atrocité de la peine de mort, parce que la loi qui attente à la vie d'un homme est impraticable, injuste, inadmissible » (*ibidem :* 208-209) ; « La seconde raison pour laquelle on doit anéantir la peine de mort, c'est qu'elle n'a jamais réprimé le crime, puisqu'on le commet chaque jour aux pieds de l'échafaud. On doit supprimer cette peine, en un mot, parce qu'il n'y a point de plus mauvais calcul que celui de faire mourir un homme pour en avoir tué un autre, puisqu'il résulte évidemment de ce procédé qu'au lieu d'un homme en moins, en voilà tout d'un coup deux, et qu'il n'y a que des bourreaux ou des imbéciles auxquels une telle arithmétique puisse être familière » (*ibidem :* 209-210).

Sade s'avère même visionnaire, en optant contre la pénalisation de la calomnie, une question très actuelle aujourd'hui dans le sens de la protection de la liberté d'expression des journalistes. *Sade contre la pénalisation de la calomnie :* « J'avoue avec la plus extrême franchise que je n'ai jamais cru que la calomnie fût un mal, et surtout dans un gouvernement comme le nôtre […]. De deux choses l'une : ou la calomnie porte sur un homme véritablement pervers, ou elle tombe sur un être vertueux. On conviendra que dans le premier cas il devient un peu plus indifférent que l'on dise un peu plus de mal d'un homme connu pour en faire beaucoup […]. La calomnie porte-t-elle au contraire sur un homme vertueux ? Qu'il ne s'en alarme pas […]. La calomnie, pour de tels gens, n'est qu'un scrutin épuratoire dont leur vertu ne sortira que plus brillante » (*ibidem :* 211). « Le législateur, dont toutes les idées doivent être grandes comme l'ouvrage auquel il s'applique, ne doit jamais étudier l'effet du délit qui ne frappe qu'individuellement ; c'est son effet en masse qu'il doit examiner ; et quand il observera de cette manière les effets qui résultent de la calomnie, je le défie d'y trouver rien de punissable […] » (*ibidem :* 212).

Sade n'a pas produit de doctrines philosophiques, mais il prétend avoir « philosophé » dans le boudoir. Certaines de ses réflexions ont trait à la vie politique, sociale, sous l'effet de la Révolution, bien sûr. Il donne même des conseils au gouvernement, s'insurge contre la monarchie, plaide pour une liberté illimitée en promouvant le sexe en masse, mais tout ceci dans le respect des lois (sic !). Sade est un républicain convaincu : « Que les lois que nous promulguons n'aient pour but que la tranquillité du citoyen, son bonheur et l'éclat de la République » (*ibidem :* 251). Sade glorifie la France : « […] Français, ranimez votre commerce, redonnez de l'énergie et des débouchés à vos manufactures ; faites refleurir vos arts, encouragez l'agriculture, si nécessaire dans un gouvernement tel que le vôtre et dont l'esprit doit être de pouvoir fournir à tout le monde sans avoir besoin de personne (*ibidem :* 252). « Invincibles dans notre

intérieur et modèles de tous les peuples par votre police et vos bonnes lois, il ne sera pas un gouvernement dans le monde qui ne travaille à vous imiter, pas un seul qui ne s'honore de votre alliance […] » (*ibidem*). Sade raisonne sur la relativité socialement convenue des actes des humains : « Il n'y a aucune action, quelque singulière que vous puissiez la supposer, qui soit vraiment criminelle ; aucune qui puisse réellement s'appeler vertueuse. Tout est en raison de nos mœurs et du climat que nous habitons […] » (*ibidem :* 79).

Sade, suivant la logique de ses écrits, se prononce *contre l'amour,* car la raison prime sur le cœur, selon lui : « Le cœur trompe, parce qu'il n'est jamais que l'expression des faux calculs de l'esprit » (*ibidem :* 256). Sade s'insurge contre tout attachement à une personne, qu'il considère éphémère et privé de sens. C'est seulement la réalité des corps, qu'il arrange et défait à son gré, qui compte pour lui. Un matérialisme épicurien assaisonné à l'imagination sadienne *ad infinitum,* passant par des désirs criminels, mêlant mort et sang – voici la recette du bonheur sadien. « Qu'est-ce que l'amour ? On ne peut le considérer, ce me semble, que comme l'effet résultatif des qualités d'un bel objet sur nous ; ces effets nous transportent ; ils nous enflamment ; si nous possédons cet objet, nous voilà contents ; s'il nous est impossible de l'avoir, nous nous désespérons. Mais quelle est la base de ce sentiment ? [...] Le désir. Quelles sont les suites de ce sentiment ?[...] La folie » (*ibidem :* 172). « A-t-on beaucoup d'exemples de ces liaisons éternelles qui ne se sont jamais démenties ? […] Oh, filles voluptueuses, livrez-nous, donc, vos corps tant que vous le pourrez ! […] divertissez-vous, voilà l'essentiel, mais fuyez avec soin l'amour, il n'y a de bon que son physique […] » (*ibidem :* 173).

Dans son esprit de nihiliste anti-moraliste, Sade s'acharne *contre la vertu,* qu'il considère comme une contrainte inutile et absurde, car elle empêche d'atteindre l'excès infini. La dynamique de l'excès infini chez Sade confond la vie et la mort, le désir charnel poussé au paroxysme et le crime. « Va, la vertu n'est qu'une chimère, dont le culte ne consiste qu'en des immolations perpétuelles, qu'en des révoltes sans nombre contre les inspirations du tempérament » (Sade, 1976 : 67). « C'est une extravagance de nos parents que ces prédictions de malheur dans la voie du libertinage ; il y a des épines partout, mais les roses se trouvent au-dessous d'elles dans la carrière du vice » (*ibidem :* 84). Sade glorifie l'hypocrisie (n'est-ce pas un philosophème d'actualité ?) « La fausseté, d'ailleurs, est presque toujours un moyen assuré de réussir ; celui qui la possède acquiert nécessairement une sorte de priorité sur celui qui commerce ou qui correspond avec lui : en l'éblouissant par de faux dehors, il le persuade ; de ce moment il réussit » (*ibidem :* 119).

Sade accentue tout particulièrement l'inutilité de la bienfaisance, il est carrément *contre la bienfaisance,* qu'il considère nuisible du point de vue social. Si vertueux que nous soyons, ne trouverons-nous pas quelques grains de raison dans les affirmations de Sade, en nous plaignant de temps à autre de « l'état assurantiel ? « Il n'y a de dangers dans le monde que la pitié et la bienfaisance ; la bonté n'est qu'une faiblesse dont l'ingratitude et l'impertinence des faibles forcent toujours les

honnêtes gens à se repentir » (*ibidem :* 253) ; « elle (la bienfaisance) accoutume le pauvre à des secours qui détériorent son énergie, il ne travaille plus quand il s'attend à vos charités, et devient, dès qu'elles lui manquent, un voleur ou un assassin » (*ibidem :* 76). « […] la bienfaisance est bien plutôt un vice de l'orgueil qu'une véritable vertu de l'âme ; c'est par ostentation qu'on soulage ses semblables, jamais dans la seule vue de faire une bonne action ; on serait bien fâché que l'aumône qu'on vient de faire n'eut pas toute sa publicité possible » (*ibidem*). N'est-ce pas un philosophème sadien qui convient aux réalités moldaves, et pas seulement, de nos jours ?

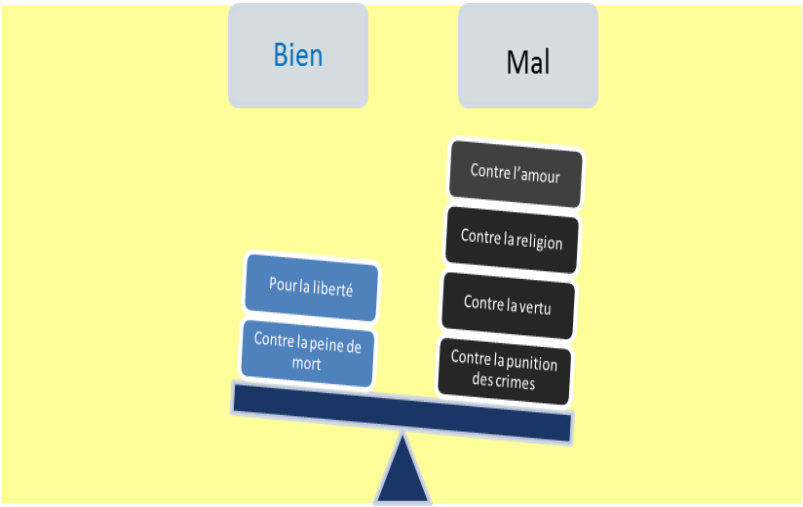
Sade va plus loin encore, il se prononce *contre la punition des crimes*. Serait-il en faveur de ces crimes ? À première vue et à en juger d'après les actes de ses personnages – oui. Il est contre la punition du vol, de l'inceste, de l'infanticide, de l'adultère, du meurtre, de la cruauté, etc.

Sade contre la punition du vol : « Or, je vous demande maintenant si elle (la loi) est bien juste, la loi qui ordonne à celui qui n'a rien de respecter celui qui a tout. Quels sont les éléments du pacte social ? Ne consiste-t-il pas à céder un peu de sa liberté et de ses propriétés pour assurer et maintenir ce que l'on conserve de l'un et de l'autre ? » (*ibidem :* 213).

Sade justifie la destruction et les meurtres : « Si l'éternité des êtres est impossible à la nature, leur destruction devient donc une de ses lois. » (*ibidem :* 239). « L'homme qui détruit son semblable est ce qu'est à la nature la peste ou la famine ». (*ibidem :* 241). « Quelle autre voix que celle de la nature nous suggère les haines personnelles, les vengeances, les guerres, en un mot, tous ces motifs de meurtres perpétuels ? » (*idem*) « N'est-ce pas à force de meurtres que Rome est devenue la maîtresse du monde ? N'est-ce pas à force de meurtres que la France est libre aujourd'hui ? » (*idem*).

Sade serait-il aussi l'annonciateur précoce de la dictature du prolétariat qui fut mise en place par Lénine et Staline ? « Une nation qui commence à se gouverner en république ne se soutiendra que par des vertus, mais une nation déjà vieille, corrompue, qui courageusement secouera le joug de son gouvernement monarchique pour en adopter un républicain, ne se maintiendra que par beaucoup de crimes ; car elle est déjà dans le crime, et si elle voulait passer du crime à la vertu, c'est-à-dire d'un état violent dans un état doux, elle tomberait dans une inertie dont sa ruine certaine serait bientôt le résultat. » (*ibidem :* 242). « Le meurtre est une horreur, mais une horreur souvent nécessaire, jamais criminelle, essentielle à tolérer dans un État républicain. » (*ibidem :* 249).

En guise de conclusion il serait judicieux de pointer sur ce qui nous fait rejeter les écrits de Sade et ce qui y continue de nous fasciner. Selon le binôme *bien (positif)* et *mal (négatif)*, mathématiquement parlant, la balance va pencher, à en juger d'après les apparences, vers le mal.



Graphe 2. *La balance des attitudes de Sade rapportée à l'antinomie biblique du Bien et du Mal.*

Mais Sade serait-il vraiment le génie du mal ? En fait, il n'a fait que dire (écrire) des choses que beaucoup ou certains ont imaginées et même pratiquées - dans leurs têtes ou réellement. Ce n'est pas Sade qui a inventé le sadisme. Sade est le descripteur par excellence du vice, sans forcément l'exercer dans toutes les variations qu'il a inventées, en vertu de son imagination exubérante.

La biographie de Sade rapportée à ses écrits semble constituer un autre pôle du siècle des Lumières, pas forcément le pôle obscur. Voici quelques arguments en faveur de cette affirmation : Sade est un partisan farouche de la raison, on peut considérer Sade déiste, l'athéisme de Sade va de pair avec la liberté de conscience des Lumières qui s'insurgeaient contre la Providence.

Or, Sade est l'écrivain de la révolte, il garde l'esprit de la Révolution. Mais sa révolte est celle de l'imaginaire infini contre le matériel fini. Une révolte motivée par le désir de liberté (Sade a passé 29 ans en prison) qui s'est transposé en fureur de l'écriture. C'est en prison que Sade devint écrivain. En fait, tous ces éléments mis ensemble génèrent une fascination vis-à-vis des écrits de Sade. Cette fascination est encore plus prolifique en questions rhétoriques : Sade, aurait-il eu peur ? Sade serait-il un existentialiste précoce qui cherche à atteindre le bonheur suprême à travers le paroxysme de l'imagination sans jamais vouloir le transposer dans la réalité (faute de possibilités) ? Sade pourrait-il être considéré comme un précurseur du surréalisme, car ce qui paraissait hors du commun au XVIIIème siècle ne l'est plus au XXIème ?

Certainement la liste des questions ne s'arrête pas là. Sade continuera de susciter l'attention des lecteurs et des herméneutes en dépit du temps qui passe, car le Sade du XVIIIème siècle a été perçu différemment, de son vivant, au XIXème, au XXème et au XXIème. C'est en cela que consiste la fascination pour son œuvre, dans le caractère infini des interprétations, pareillement à l'infini de son imagination,

même si à la lecture de certains écrits sadiens vous aurez envie de les abandonner à tout jamais.

Références bibliographiques

Henry, Charles. *La vérité sur le marquis de Sade*. Paris : Éditions de la Bibliothèque, 2010.
Le Brun, Annie. *On n'enchaîne pas les volcans*. Paris : Gallimard, 2014.
Lacombe, Christian. « Lire et interpréter Sade », Henry, Charles. *Op. cité*.
Onfray, Michel. *La passion de la méchanceté. (Sur un prétendu divin marquis).* Paris : éd. Autrement, 2014.
Sade D.A.F. *La philosophie dans le boudoir*. Paris : Gallimard, 1976 (impression 2014, Barcelone, Espagne).
---. *Contes étranges*. Paris : Gallimard, 2014.
---. *Discours contre Dieu*. Bruxelles : Éditions Aden, 2008.
Sollers, Philippe. *Sade contre l'Être Suprême*. Paris : Gallimard 1996 (réimprimé 2014).

Radiographie de l'écriture et Autobiographie du mot et de l'objet dans l'œuvre de Vassilis Alexakis

Efstratia OKTAPODA
Université de Paris IV-Sorbonne, France

Résumé
Outre le fait que Vassilis Alexakis écrit en français, il est donc écrivain français et francophone, on observe dans l'œuvre d'Alexakis un constant départ et un incontournable retour aux sources, toute sorte de sources : des mots grecs, des mots de la mythologie, des racines et des origines. Une véritable investigation du mot, une sémiologie du mot grec qui va de pair avec la recherche autobiographique et la quête identitaire de l'écrivain. Les mots torturent l'auteur, ils le hantent. Alexakis est l'obsedé du mot et du style, l'infatigable chercheur du mot, du signifiant et du signifié. L'auteur fait même des recherches et des fouilles dans tous les sens (il cherche la solution de l'énigme et il va même à Delphes pour interroger Pythie). Dans l'œuvre d'Alexakis le mot se transpose à l'objet, aux villes, aux rues, aux personnes, aux îles, aux parfums, aux fêtes, aux coutumes, des choses lointaines profondément enracinés dans sa mémoire et qui surgissent tout au long de son écriture. On est face à un phénomène d'écriture-quête puisque l'auteur cherche à saisir le sens de la vie, et de sa vie, à travers le mot et l'écriture autobiographique. Dans une connaissance rétrospective de son existence, l'auteur revisite la Grèce pour mieux se connaître. La signification et la symbolique des mots grecs acquièrent dans l'œuvre d'Alexakis une extraordinaire importance, de quête et de (re)connaissance, d'une vérité enfouie, et d'une manière originale de revenir sur sa vie, que j'essaierai de décrypter dans cet essai.
Mots-clés : *Vassilis Alexakis, francophonie, autobiographie du mot, radiographie de l'ecriture.*

Abstract
Besides the fact that Vassilis Alexakis writes in French, thus he is a French and Francophone writer, in his novels it is noticed a constant start and an inescapable return to sources, all kinds of sources: Greek words, words of mythology, the roots and the origins. Alexakis operates a real investigation of the word, the semiotics of the Greek word that goes with the autobiographical research and the search for identity of the writer. Words torture the author, they haunt him. Alexakis is obsessed with the word and the style, he is the tireless researcher of the word, their signifier and their signified. The author even conducts researches in all directions (he looks for the solution to the enigma and he will even ask Pythia at Delphi).
In Vassilis Alexakis' novels, the word is transposed to the object, the cities, the streets, the people, the islands, the scents, the festivals, the customs, so distant things deeply rooted in memory of the author that they arise throughout his writing. We are facing a write-seeking phenomenon since the author tries to understand the meaning of life, and his own life, through the word and the autobiographical writing. In a retrospective knowledge of his existence, the author revisits Greece one more time due to his novels in the way to know it better. The meaning and the symbolism of Greek words acquire in Alexakis' novels an extraordinary importance for the author for the quest and the (re) knowledge of a buried truth and an original way to get back on his own life, that I will try to decode in this essay.

Keywords: *Vassilis Alexakis, francophonie, autobiography of the word, radiography of writing.*

Écrire dans la langue de l'Autre

« Écrire en français est toujours un choix, un acte où l'on trouve ce mélange entre la dimension psychologique et l'histoire. Entre moi et le monde. Ce n'est jamais fortuit ou banal, avec beaucoup de lucidité ou de révolte », écrit Dominique Wolton (16-17) qui ajoute « [...] on retrouve [...] du côté des auteurs une chaleur et un hymne à la langue française » (17). Mais au delà de l'hymne à la langue française et les idéaux qu'elle représente, les auteurs francophones adoptent une langue dans laquelle ils se reconnaissent désormais sans pour autant – sauf grande exception – couper les liens avec leur langue et leur culture d'origine. « Auteurs francophones ne veut surtout pas dire refus d'identité culturelle et géographique, mais acceptation néanmoins d'un patrimoine linguistique et culturel qui fonde une certaine solidarité », souligne Wolton (17).

En effet, « [l]es langues, en tant qu'instrument de communication, portent des visions du monde. L'Europe est obligée de regarder en face sa spécificité : elle est une mosaïque d'histoires, de représentations, de langues et de symboles dont aucun ne doit s'effacer devant les autres, et représente le plus grand chantier actuel de la diversité culturelle », souligne Efstratia Oktapoda (*Logosphère*, 2011 : 129).

Dans l'archipel de la Francophonie européenne, « la littérature francophone grecque est une ouverture d'exception, en même temps qu'un appel au monde. En s'exprimant en français, les écrivains grecs prennent part au grand projet littéraire du monde, ils s'engagent dans le dialogue de l'universalité tout en abordant des thématiques profondément grecques », souligne encore Oktapoda (131). « […] [L]es écrivains grecs des XXe et XXIe siècles optent pour l'espace littéraire francophone où ils se situent non pas comme objet pensé, mais comme des sujets pensants qui regardent et observent, qui réagissent et se réapproprient une parole de l'être hybride, dans sa quête identitaire des Temps Modernes » (*ibidem :* 132).

L'œuvre entière de Vassilis Alexakis, écrivain grec d'expression française, s'offre comme un mélange et un entrecroisement des langues et des mots. Tous les romans d'Alexakis se présentent comme une prolifération, un inventaire et une source exotique des mots grecs, des mots de son enfance. L'auteur écrit en français, mais sa mémoire de Grec surgit inconsciemment, elle ramène l'auteur dans les chemins tortueux, ou heureux, du passé et prolonge son écriture dans un non-lieu d'écriture. Ni totalement française ni absolument grecque, l'écriture de Vassilis Alexakis a quelque chose de merveilleux, quelque chose de l'« ailleurs », cet ailleurs exotique que seul un enfant du pays serait capable de raconter.

Dans une connaissance rétrospective de son existence, l'auteur revisite la Grèce pour mieux se connaître. La symbolique des mots grecs acquiert dans l'œuvre d'Alexakis une importance majeure de quête, de vérité enfouie mise en question, et d'une manière personnelle de revenir sur sa vie et sa langue.

> Je me suis remonté encore plus loin dans le passé, au temps où ma mère m'enseignait l'alphabet grec. J'avais toutes les peines du monde à reconnaître les lettres (*Les Mots étrangers*, 2002 : 11). Je me suis souvenu du mal que je m'étais donné à vingt-quatre ans pour apprendre le français, et aussi des difficultés auxquelles je m'étais heurté, dix ans plus tard, pour retrouver la maîtrise de ma langue maternelle (*idem*).

Radio-graphie de l'écriture

L'écriture d'Alexakis est une écriture biographique. Alexakis se révèle un novateur de la biographie moderne. Dans ses romans, l'auteur fait le récit de sa vie et en même temps le récit de son pays. Il s'attache à l'exploration de l'enfance et du souvenir. Il philosophe, il raisonne et interprète la vie, sa vie, et le sens de sa vie. En faisant sa biographie, Alexakis fait aussi sa biographie d'écrivain dans laquelle une grande place est accordée à l'activité créatrice, ce qui restitue à l'écriture d'Alexakis la forme de l'essai critique. Dans ses romans, de texture tous biographique, l'auteur cherche à connaître « l'autre moi » qui est l'âme de l'écrivain.

L'écriture de soi ne va pas sans souffrance. Alexakis souffre pour écrire, avouer, intérioriser, accepter, s'accepter, étaler et dissimuler. Mais il n'abandonne pas. Plus il souffre, plus il écrit. Paradoxalement, l'écriture d'Alexakis se caractérise par un double topos : la souffrance et le rire. Divisé, déterritorialisé –pour emprunter le concept de Deleuze et Guattari–, l'auteur décide d'écrire, mais semble douter du bien-fondé de son geste. Le romans autobiographiques représentent pour Alexakis une libération, une deuxième vie, un sens à la vie, et cette ouverture sur un ailleurs : sans l'écriture Alexakis ne pourrait pas respirer, ne pourrait pas s'affirmer, ne pourrait pas exister.

Entre ses interrogations, ses voyages et ses recherches identitaires, des recherches scrupuleuses qui lui demandent beaucoup de temps et d'investissement, l'auteur cherche à travers son écriture l'enfant qui était[1] et l'homme qu'il est devenu. Un écrivain reconnu, écrivain français et résidant français. Mais un citoyen grec. C'est sans doute cela qui dérange l'écrivain migrant. Le fait de s'enraciner en France ne signifie-t-il pas son déracinement de la Grèce ? Sa nouvelle identité ne marque-t-elle pas la perte de l'ancienne ? Mais l'auteur n'a pas dit son dernier mot. Il est certes un écrivain réputé en France et dans le monde entier. Toutefois, au sommet de sa carrière, Alexakis n'oublie pas qu'il est avant tout un enfant grec. L'auteur revendique ses racines, il se déclare Grec, il rentre en Grèce et écrit le roman de sa vie : "L'enfant grec". En redevenant enfant, l'auteur retrouve sa langue et son pays. Une biographie sans en être une.

Sémiologie du mot et psychanalyse autobiographique

L'œuvre d'Alexakis est marquée par un constant départ et un incontournable retour aux sources, toute sorte de sources : des mots grecs, des mots de la mythologie grecque, de la cartographie grecque, des racines et des origines.

Une véritable investigation du mot, la sémiologie des mots grecs qui va de pair avec la recherche autobiographique et l'autobiographie identitaire de l'écrivain.

> Nous habitions Kallithéa, *bellevue*. C'est un quartier populaire dans le sud d'Athènes, sur la route du Phalère. Je me rappelle d'avoir été au Phalère à pied [...] Il y avait plein de jardins potagers entre Kallithéa et le Phalère, et une minuscule église dédiée à la sainte Miséricorde, *Aghia Eléoussa*. [...] Nous louions le rez-de-chaussée d'une maison à un étage, à l'angle des rues Anacréon et Philarète. C'était en réalité un *imiipoghio*, demi-sous-sol, décalé d'un mètre environ par rapport au niveau de la rue. Régulièrement, des inconnus s'asseyaient sur l'appui de nos fenêtres, ce qui agaçait ma mère. […] J'avais quatorze ans quand nous avons déménagé de Kallithéa pour nous installer à Néa Philadelphia, au nord d'Athènes (*L'enfant grec*, 2012 : 69).

Dans l'œuvre d'Alexakis les mots s'en suivent et s'entremêlent, d'abord en français, puis en grec mis en italiques comme pour les projeter, les distinguer. Ce mélange de mots grecs et français est caractéristique de l'écriture d'Alexakis, qui est une écriture française grécisée, une écriture incisée par des mots grecs qui inondent l'écriture et que l'auteur prend soin de traduire. Le mélange des mots crée l'effet d'une langue exotique, imagée, projetée, peut-être aussi protégée. Entre frontières du réel et de l'imaginaire, la langue d'Alexakis, ni grecque ni française, elle est tout simplement une langue littéraire qui fait voyager et qui transporte le lecteur.

Alexakis est un obsédé des mots. Infatigable chercheur des mots et du sens, du signifiant et du signifié, l'auteur fait même des recherches et des fouilles dans tous les sens. Il cherche la réponse de l'énigme, il va jusqu'à Delphes pour interroger la Pythie (*La Langue maternelle*), il se torture dans la langue de sango (*Les mots étrangers*) ou dans les égouts de Paris (*L'enfant grec*). Le narrateur cherche aussi à multiples reprises dans le Dictionnaire[2], comme s'il cherchait des fragments de sa vie, des mots-fragments, comme si les mots pouvaient s'identifier à des personnes et à des villes fracturées et fissurées par le temps.

Dans l'œuvre d'Alexakis le mot se transpose à l'objet et à l'espace, aux pays, aux villes, aux quartiers, aux rues, aux îles, aux parfums, aux fêtes, aux coutumes, des choses lointaines profondément enracinées dans la mémoire de l'auteur qui surgissent tout au long de son écriture derrière les lettres de l'alphabet et les souvenirs latents. Il faut le dire, ces mots sont grecs. On est face à un phénomène d'écriture-quête puisque l'auteur cherche à saisir le sens de la vie, et de sa vie, à travers le mot et l'écriture autobiographique. « Les mots me rappellent des visages » (*Paris-Athènes*, 173), confesse l'auteur. « Je ne cherche pas à oublier : je voudrais au contraire me souvenir » (*L'enfant grec,* 28) « mes pensées ne sont bien souvent que des rapprochements qu'opère ma mémoire » (*idem*).

L'auteur avoue que le texte naît sous l'impulsion de la mémoire. Le narrateur assume ouvertement son discours, le récit est fait à la première personne.

> La première personne me permet de rendre compte de cette image et aussi de la difficulté de composer une histoire. Elle m'autorise à exposer mes doutes, à les tourner à mon avantage (*L'enfant grec,* 117-118).

Pour ce qui concerne la langue française, l'auteur écrit :

> Je m'étais retrouvé à travers le français et en même temps je m'étais un peu perdu. Je me reconnaissais dans mes personnages, cependant aucun d'entre eux n'était un immigré. J'avais presque oublié que je l'étais moi-même – après la naissance de mes enfants, la validité de ma carte de séjour passa de trois à dix ans. Le mot *immigré* ne me plaisait pas trop, étranger me paraissait plus élégant, plus rare, plus digne de moi en somme. Le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même. Je ne racontais en français que des histoires fondées sur le présent, ou imaginaires (*Paris-Athènes,* 241-242).

Encombré par le français, perdu sous la masse des mots français, le grec est pour l'auteur une essence de vie. « J'ai peur d'étouffer sous le poids du vocabulaire français » (*L'enfant grec,* 24).

Les mots torturent l'auteur, le persécutent, le hantent. Dans les romans d'Alexakis les mots se dédoublent, se répètent, viennent et reviennent. Un départ incessant et un retour chaque fois aux sources : des mots grecs, des mots d'origine grecque.

Si la Grèce apparaît « inaccessible » à l'auteur (*L'enfant grec,* 34), les mots grecs sont réparateurs, guérisseurs, ils ont un effet réparateur immédiat, tels des cataplasmes qui referment les plaies et les « cicatrices » de l'auteur. L'auteur l'avoue : « j'en ai trois : la plus longue sur la jambe gauche à côté du genou, et deux autres sur la cuisse droite ». Trois cicatrices pour chaque perte : la mère, le père, le pays. Il n'est pas d'ailleurs anodin qu'il a une cicatrice à la jambe. L'auteur ne peut pas marcher, il boite, il a des béquilles.

> Ma vie dépendait désormais d'une foule de personnes que je voyais pour la première fois et qui s'exprimaient dans un langage inconnu. J'étais devenu une sorte de cancre qui ne pouvait poser que des questions bêtes. J'ai tout de même tenu à comprendre le mot "anévrysme" puisqu'il était la cause de la douleur que je ressentais à la jambe. Bien qu'il soit grec, son sens n'était pas clair pour moi. Je n'étais pas sûre de son orthographe non plus : fallait-il l'écrire avec un *i* grec ? J'ai donc demandé un dictionnaire à une aide-soignante [...] elle m'a apporté le *Petit Robert* qu'elle a déposé sur ma poitrine. Ce dictionnaire que j'utilise depuis trente-cinq ans et dans lequel j'ai puisé tous mes livres m'a paru soudain extrêmement lourd. [...] « Le mot qui me tuera est sûrement dans le dictionnaire ». J'ai réussi à redresser le volume et à l'ouvrir. J'ai su donc que je souffrais d'une dilatation de l'artère et que le mot s'écrivait aussi bien avec un simple *i* et qu'avec un *i* grec (*L'enfant grec,* 23-24).

À côté de l'effet réparateur, la deuxième fonction des mots dans l'œuvre d'Alexakis est la réduction de la distance. Dans les romans d'Alexakis les mots grecs réduisent la longitude géographique et rapprochent l'auteur de son pays.

> « J'ai l'impression » (*L'enfant grec,* 16), répète souvent le narrateur « d'avoir parcouru une distance considérable » (*idem*).
>
> J'ai nettement l'impression, au fur et à mesure que je construis le mur [...] qu'elle [sa mère] m'observe cachée derrière les rochers, peut-être derrière la maison (*Paris-Athènes*, 101).

Écriture autobiographie et présentation de soi en situation de fiction

Toute l'œuvre d'Alexakis devient une mise en scène pour parler de lui, c'est ce que Ruth Amossy appelle « la présentation de soi en situation de fiction » (6). « Une sélection d'objets, une diversité d'exemples et un niveau de précision que le lecteur, même non spécialiste, est en mesure d'apprécier, d'appréhender et de réinvestir au quotidien », souligne Equoy Hutin (2011). Si le modèle du partenaire proposé par Amossy est remplacé par le lecteur, les propos d'Amossy sont tout à fait transposables sur l'écriture autobiographique d'Alexakis, « la présentation de soi repose toujours sur une négociation d'identité à travers laquelle le locuteur tout à la fois se pose, et tente d'imposer ou, tout au moins, de faire partager, ses façons de voir » (Amossy, 2010 : 130).

En effet, la théorie d'Amossy est transposable non seulement sur le langage mais aussi sur la littérature biographique. Entre confession, interrogation, discours testimonial et discours journalistique, le locuteur (ou dans notre cas l'auteur-narrateur) projette une image « qui n'est pas seulement la sienne, mais aussi celle du groupe auquel il appartient et au nom duquel il dit parler » (Amossy 156). Se posent alors d'autant plus les questions de la légitimité, de la crédibilité, de l'unification et de l'équilibre entre le singulier et le collectif.

> On me demande parfois pourquoi j'écris à la première personne. J'interroge à mon tour mes mains qui reposent de part et d'autre d'un petit tas de feuilles blanches, l'une tentant le crayon, l'autre ma pipe :
> - Pourquoi écrivez-vous donc à la première personne ? (*L'enfant grec*, 117)

Et il ajoute :

> La première personne me permet de rendre compte de cette image et aussi de la difficulté de composer une histoire. Elle m'autorise à exposer mes doutes, à les tourner à mon avantage (*idem :* 117-118).

Dans l'œuvre d'Alexakis on assiste au dédoublement de la personnalité de l'auteur-narrateur qui se démultiplie en projetant par fragments les morceaux de son histoire.

En donnant des mots aux souvenirs du passé, le narrateur s'expose en menu détails et expose en même temps sa vie, morceau par morceau. Les mots grecs comblent le vide de l'auteur, apaisent son angoisse. L'auteur s'accroche aux mots et tente de s'enraciner aux mots. « Voilà sans doute pourquoi j'écris pour combler un vide qui s'élargit sans cesse » (*idem :* 120).

Comme dans un jeu de miroirs, ce dédoublement auteur-narrateur crée une confusion ou une superposition de la personnalité ou de la « personne ». Le narrateur devient tour à tour « tu », puis « il ». Dans les romans d'Alexakis, les événements se présentent dans l'ordre des souvenirs.

Autre procédé caractéristique de l'écriture d'Alexakis est la rupture constante de la linéarité du récit par des prépositions incises anachroniques dans les phrases principales, ce qui rallonge de beaucoup le récit, le fait même doubler. Ce procédé d'écriture est caractéristique dans tous les romans d'Alexakis, il a la fonction de distraire sans doute le lecteur, mais le tromper aussi. Sous les innombrables détails fournis de façon invasive et dans le désordre le plus total, le lecteur devient dupe entre le vrai et le faux.

Derrière le récit disloqué d'Alexakis se cache un narrateur fracturé dans un effort impétueux de réunir les fragments de sa vie. Le narrateur ressent le besoin d'inscrire sur le blanc du papier chaque détail de sa vie, de l'immortaliser pour pouvoir ensuite s'en séparer. La narration fragmentée témoigne l'effort et le désarroi du narrateur pour remémorer ses souvenirs sous l'emprise de l'éloignement qui, au pivot de sa carrière, devient un éloignement temporel que géographique.

Si la description de la Grèce est faite à partir de détails de la vie quotidienne du narrateur (repas, amis, rencontres, sorties, études), il faut souligner que tous les romans d'Alexakis se caractérisent par un moment de rupture. Cette rupture, cause de détournement de situation et de la transformation du narrateur, est le moment où l'auteur-narrateur quitte sa famille pour aller faire des études en France. Le comble de cette rupture est représenté par la ville d'**Athènes**, lieu hautement symbolique dans la mémoire d'Alexakis, qui est vue sous l'effet de la perte. « [...] j'ai passé à peu près la moitié de ma vie à Paris » (*Paris-Athènes*, 11).

En déclarant que *Paris-Athènes* est son premier récit autobiographique, en lui conférant ainsi de la force d'un aveu, Alexakis s'inscrit dans le pacte de vérité qui régit le « pacte autobiographique » tel que l'a défini Philippe Lejeune. De plus, comme tout texte autobiographique, les éléments référentiels sont nombreux : les noms propres de lieux et de personnes, l'allusion à la mère et au père, aux amis d'enfance. Ce pacte autobiographique accompagnera l'auteur tout au long de son écriture et dans tous ses romans.

Paradoxalement, le narrateur s'écrie : « Je n'ai pas envie de parler de moi. J'ai le sentiment d'avoir épuisé le sujet de mes allées et venues entre Athènes et Paris » (*Les mots étrangers*, 9). D'autre part, certains éléments de la réalité racontée dans les romans d'Alexakis sont invérifiables : le narrateur ne dit pas qui il est,

mais il parle de ses études à Lille, de son appartement à Paris et de sa maison à Kallithéa. Ses romans semblent donc s'apparenter plutôt au sous-genre du roman autobiographique ou de l'autofiction car, tout en rapportant des événements et des lieux réellement vécus par l'auteur, il conserve certaines caractéristiques formelles proches du genre romanesque. Tous les romans d'Alexakis sont pour moi des autobiographies romanesques. « Je m'appliquais à mentir » (*L'enfant grec*, 119). « J'ai su très tôt en somme que la meilleure façon de raconter un événement était de l'inventer » (*idem*).

Malgré la profusion de détails dans la description des personnages, de leurs paroles et de leurs actions, Alexakis est indifférent au réalisme. La vérité est subjective pour lui. En racontant une scène capitale de sa vie, le narrateur nous présente une scène visionnaire : il est bien forcé de l'imaginer puisqu'il ne peut l'avoir vue.

Ce dédoublement ressemble à celui du rêve où l'on revit des événements du passé mais remis en scène par l'inconscient qui redistribue les rôles. À l'apogée de sa carrière, l'auteur écrit : « Je suis moi-même un personnage de roman. Je fais partie d'une histoire inachevée, voilà pourquoi j'ai encore besoin de mes béquilles » (*L'enfant grec*, 181).

Seule l'écriture donne valeur d'existence aux événements anecdotiques rapportés. En posant son regard sur ses personnages le narrateur se révèle à lui-même. Dans les romans d'Alexakis, la langue représente une sorte d'ascèse. La construction syntaxique est élémentaire, le choix est celui de mots simples et souvent répétés. En ayant recours à un style neutre, dépouillé, l'auteur cherche à restituer l'essentiel. C'est la force d'un souvenir qui se présente comme détaché du temps, dans un présent éternel. C'est la force d'une écriture qui donne à voir, en plans fixes, ce qui n'est que le travail d'un écrivain.

Entre les éléments de la réalité et l'élaboration de la mémoire, entre vérité et imagination, Alexakis orchestre sa vie tel un roman, ou inversement ses romans comme du vécu. Ne sont-ils pas en fait des « autofictions » selon la définition de Doubrovsky[3], Alexakis n'est-il pas en train de nous donner ses propres récits autobiographiques, ses secrets, ses notes, ses illusions, ses souvenirs et ses témoignages vécus ? Les documents concernant le vécu ont toujours intéressé le large public qui aime les récits de vie.

Auto-biographie du mot et de l'objet

« J'aimerais garder un souvenir de ces jours un peu longs et un peu tristes » (*L'enfant grec*, 9), ainsi débute le roman *L'enfant grec* dans la solitude, la souffrance et l'errance.

Au-delà des villes phares, dans la vie et les romans de Vassilis Alexakis, Athènes et Paris, mais aussi Tinos et Santorin, une multitude de lieux communs hantent l'auteur. Hôtels, appartements, stations de métro, places, jardins et cafés occupent aussi une place permanente dans tous ses romans, plus que simple décor du roman.

Dans *L'enfant grec* le narrateur écrit :

> Chaque maison d'édition que j'ai fréquentée m'a permis de découvrir un nouveau café (109), les éditions Julliard, où j'ai publié mes premiers romans, et qui avaient leur siège près de la place Saint-Sulpice, m'ont fait connaître la Mairie, le Seuil, le Chai de l'Abbaye, Fayard le Sauvignon, rue de Sèvres, Stock le Fleurus [...] (*idem*).

Dans la minutie du détail intempestive qui caractérise son écriture, l'auteur ajoute encore :

> [J]e devrais ajouter à cette liste le café qui se trouvait en face du Monde à l'époque où il était logé rue des Italiens, ainsi qu'un établissement proche de la maison de la radio, qui s'appelle judicieusement Les Ondes (*idem*).

Autre lieu qui hante l'auteur dans son dernier roman, les égouts, comme s'il voulait voir le monde à l'envers. Voilà une autre aventure et un autre chapitre puisque l'auteur part à la recherche des carrières et des catacombes de Paris en compagnie des experts autorisés de la ville. Serait-il senti comme une souris ou une taupe dans les méandres d'une mégalopole ? Ou serait-il senti clandestin dans une ville inconnue aux multiples facettes ?

Paradoxalement, dans le roman, l'auteur s'identifie à une feuille. Une feuille marron, la dernière qui reste encore accrochée sur l'arbre. Fragilité ou fin de vie ? La feuille a déjà fait son cycle de vie à l'image de l'auteur. « Elle n'était pas très visible, ayant la même couleur marron sombre que les branches [...] le vent s'est levé et la feuille s'est détachée alors que j'étais en train de l'admirer » (*L'enfant grec*, 190). La chute de la feuille symbolise la mort. Sa couleur est celle de la vieillesse, et sa chute préconise la mort. « Elle a glissé sur la branche, après quoi elle a affronté le vide » (*idem*). Ce n'est pas du vide dont a peur l'auteur – ce vide qui contourne toute sa vie. Mais maintenant le vide devient synonyme de fin de vie. « J'ai lâché complètement mes béquilles pour disposer de mes deux mains. [...] elle tournoyait autour de moi [...]. Elle m'a obligé de faire un pas de côté, à reculer, à exécuter une volte-face. Elle m'a permis de découvrir que mes jambes étaient plus solides que je le croyais (*ibidem :* 191). « [J]e n'avais jamais rien tenu d'aussi précieux de ma vie » (*ibidem*).

L'auteur a l'impression que sa vie tient d'une feuille. Oui, mais ce n'est pas n'importe quelle feuille ni n'importe quel écrivain. Il est désormais sans famille, comme Ricardo. D'où vient-elle cette feuille et où va-t-elle ? La feuille du jardin du Luxembourg, lui rappellera « comme par magie tout le jardin du Luxembourg » (192). Une feuille ne va jamais seule, elle appartient à un arbre. La feuille et l'arbre représentent le mythe de l'enracinement.

Les personnages du roman apparaissent comme des figurines, comme les personnages du théâtre de marionnettes du jardin de Luxembourg que le narrateur a longtemps observé.

Il y a de la douleur chez l'auteur, son corps est marqué, il a des plaies, elles sont certes fermées, mais les traces restent, toujours visibles. Le greffe d'un monde à l'autre, d'un pays à l'autre, s'il a été long, s'il a été « opéré », il n'est pas réussi, ce n'est qu'un greffe.

> « Je suis une figurine manipulée par deux béquilles », avoue le narrateur (*L'enfant grec*, 86). Pendant que je fixais mon ombre sur le trottoir, un homme a posé les pieds dessus (*ibidem*).
> Mes propres larmes ne me soulageaient pas suffisamment de mes chagrins, j'avais besoin de faire pleurer les autres (*idem* : 29). Il ne me suffit pas de revivre mon opération, il me faut encore en parler (*ibidem*).

Et l'auteur écrit, il écrit sa vie, comme un roman. Il a même le sentiment qu'il ne peut pas être heureux, qu'il n'a pas droit d'aller bien. « [Il] le regrette presque » (*ibidem :* 30). « […] le désir de m'épancher demeure intact » (*idem*).

Son handicap n'est pas physique, mais psychosomatique. « La Grèce me paraît encore plus inaccessible, elle n'a jamais été si loin en fait » (*ibidem :* 34).

Sa mémoire par contre est intacte, mais l'auteur fait semblant de la perdre, de peur justement de la perdre. Il se permet ainsi de superposer et d'amalgamer le réel à l'imaginaire pour créer une autre réalité, pas celle du souvenir, mais une réalité fictive, celle de la mémoire imaginaire qui serait au service de l'histoire et en même temps de son récit.

> Est-il toujours en service « l'Acropole Express » qui faisait autrefois la liaison entre Paris et Athènes, Il partait de la gare de Lyon. J'entends un agent de la SNCF m'annoncer que le dernier train pour Athènes est parti il y a vingt ans. Le jardin du Luxembourg est devenu mon nouveau pays (*idem*).

Puis, le narrateur subitement écrit : « J'écris pour la dernière fois dans ce lit » (*ibidem :* 276) et dans cette langue, voudrait sans doute dire le narrateur qui écrit sans doute pour la dernière fois aussi en français.

« C'est un livre sur la vie et la mort » (*ibidem :* 277), écrit Alexakis pour *L'enfant grec*. Mais c'est aussi un livre sur la vie et les morts (le passé) et la nouvelle naissance de l'auteur. La mise à fin, peut-être, qui s'identifie au français et sa redécouverte de la langue grecque, pour lui, enfant grec. « [O]n a prélevé une veine côté droit pour la transplanter côté gauche. Je passe beaucoup de temps à regarder mes cicatrices, je les découvre chaque matin » (*L'enfant grec*, 29).

Les deux pieds représentent pour l'auteur ses deux pays. Ayant perdu avec le temps la Grèce, il est devenu malade, affaibli, anéanti. Il a fallu le greffe de son pays d'adoption qui s'est substitué avec le temps au premier, pour pouvoir marcher de nouveau et retrouver son pays d'origine. Pour pouvoir retourner aussi. Il peut désormais avoir deux pieds, comme deux pays, mais cette opération est douloureuse, il ne pourra jamais être comme avant.

Comme l'arbre, l'auteur s'est vu enraciner en France. Un arbre est fait par un assemblage de feuilles, comme une ville ou un pays est habité par plusieurs habitants. La mort de la feuille préconise la mort des personnes. La deuxième image est encore plus révélatrice : l'auteur voit, ou il lui semble voir « un arbre qui était en train de se déplacer. Ce n'était pas un grand arbre et il n'allait pas vite, mais enfin il avançait » (*ibidem :* 193). Comme l'individu, l'arbre se déplace. Mais comme l'auteur, il n'avance pas vite ; normal, il a des béquilles. Plus que jamais se pose ici le problème non pas de l'enracinement mais du déracinement de l'auteur. L'auteur qui a pris racines, et une nouvelle identité en France et à Paris (le jardin du Luxembourg est bel et bien parisien), se voit au crépuscule de sa vie comme un arbre sans racine qui se déplace. Ou un arbre magique alors qui peut être ici et là à la fois, être en France et en Grèce, sans problème. N'est-ce pas cela le citoyen du Monde ?

Souvenirs-images et temps dilaté

Dans le dernier roman, *L'enfant grec*, l'auteur prend distance avec son passé. De la même façon que les personnages se regardent l'un l'autre, le narrateur les regarde bouger et parler. Le regard du narrateur est donc distancié et neutre, ce qui lui permet de décrire la scène de l'extérieur comme en spectateur. Mais le regard du narrateur se confond avec celui du protagoniste faisant siennes ses pensées. Sous le « il » du protagoniste, c'est encore le « je » de l'auteur qui se transpose pour s'affirmer davantage.

Le temps verbal du présent de l'indicatif sert à actualiser la scène : le passé devient présent. Cette impression d'une scène qui n'en finit pas de se jouer, impression très nette dans les romans d'Alexakis, devient encore plus sensible par un jeu de répétitions presque lancinant, souligné même par le verbe "répéter" lui-même. Des répétitions des mots et des répétitions de construction. Presque toutes les phrases commencent par « il » ou « elle », suivies d'un verbe.

Les constructions syntaxiques qui privilégient la juxtaposition permettent de mettre bout à bout une série de faits, d'observations et d'actions, de dialogues aussi, qui se superposent ou se juxtaposent. La brièveté des phrases et leur simplicité renforcent aussi cette idée d'un présent fait d'instants qui semblent tous destinés à durer.

Je reviens maintenant à *Paris-Athènes*. Dans *Paris-Athènes* l'auteur écrivait :

> Écrire à la première personne m'ennuie un peu. Je me suis surpris en train de compter les alinéas qui commencent par « je » : il y en a beaucoup (27). [...] Je n'ai plus la liberté d'inventer mon histoire. L'exercice de cette liberté me donnait un réel plaisir. Un texte autobiographique, c'est peut-être un genre de roman écrit sans plaisir. Qui sait ? Cela finira peut-être à ressembler à un roman, avec des personnages qu'on perd de vue et qu'on retrouve à la fin. Si les vents me sont favorables, cela devrait ressembler à un roman (28).

Si *Paris-Athènes* est le premier ouvrage autobiographique de l'auteur, *L'enfant grec* est, pour l'instant, le dernier roman du pacte autobiographique de Vassilis Alexakis. Si *Paris-Athènes* raconte la perte d'Athènes, *L'enfant grec* raconte ses retrouvailles avec la ville de son enfance, et ferme ainsi la boucle de la quête identitaire ouverte depuis vingt ans.

« J'ai l'impression que je cherche à vivre en quelques jours tout ce que je n'ai pas vécu en vingt ans d'absence » (*Paris-Athènes*, 187). « Est-ce que ça vaut la peine de raconter tout ça ? *Dèn xéro* » (*ibidem :* 25) avoue subitement le narrateur pris de remords dans le chapitre intitulé « La tentation autobiographique ».

Le sujet de l'écriture et l'enfant grec. En guise de conclusion

Si l'autobiographie est un récit autobiographique, dans tous ses romans Alexakis part à la quête rétrospective de soi. Tous les romans d'Alexakis sont autobiographiques : *La Langue maternelle*, *Paris-Athènes*, *Contrôle d'identité*, *Le cœur de Marguerite*, *Les Mots étrangers*, *Je t'oublierai tous les jours*, *Le premier mot*, *Les mots étrangers* et *L'enfant grec* constituent les chapitres d'un même récit, le récit de vie de Vassilis Alexakis. L'auteur n'a fait que tromper son lecteur quand il accepte le pacte autobiographique seulement pour *Paris-Athènes*, puisque tous ses romans apparaissent comme la suite d'un grand récit, une grande fresque autobiographique. Des volumes indépendants mais complémentaires de la vie de Vassilis, d'un demi-siècle d'un Grec déraciné. Alexakis arrive alors de faire ce qu'aucun autre écrivain n'a réussi jusqu'alors : un roman fleuve autobiographique composé de quinze romans.

Le « Je » autographié d'Alexakis ce n'est pas un sujet-individu, mais un sujet de l'écriture, comme le définit Meschonnic. Ce sujet spécifique du roman est en rapport avec les autres sujets nommés dans le roman (le père, la mère, Marguerite, Nausicaa, Alexios [...]), mais en même temps il ne se confond avec aucun. Le sujet-spécifique alexakien n'est ni le simple individu transcrit à travers les souvenirs de sa mémoire, ni le sujet psychanalytique freudien déchiré entre deux mères et deux patries. Ce n'est pas non plus le sujet de l'énonciation dans le discours, bien que le lecteur aime à déceler derrière les descriptions ou les bouts de phrases du roman la vraie vie d'Alexakis. Il ne s'agit pas non plus du sujet philosophique, celui de la connaissance. Ce sujet est ce que Meschonnic désigne comme le « sujet du poème » (71-72) et constitue un *je* généralisé. Le je-sujet est un sujet littéraire, interchangeable. Le mythe de l'invisibilité du narrateur-auteur-traducteur qu'est aussi Alexakis devient mythe de l'écriture d'un écrivain qui séduit par une écriture qui est à la fois publique et intime. En effet, les textes d'Alexakis sont transparents. Le mythe de la visibilité va de pair avec la lisibilité qui caractérise l'écriture d'Alexakis. En lisant ses œuvres, on a l'impression qu'on lit sa vie. L'illusion de transparence est en effet celle d'un discours fluide. Plus l'écriture est fluide, plus l'auteur est invisible. En voulant faire entendre sa voix d'auteur, le *Je* devient sujet universel et le texte devient une activité de la transcription plus ou moins fausse, une fiction.

Faisant appel à sa mémoire fragmentée, il cherchera l'événement de son passé et de son enfance qui pourra donner une signification nouvelle à son existence. À cette quête de soi s'associe la plupart du temps une quête du bonheur perdu et du monde heureux de l'enfance qui s'oppose à un présent connoté plus négativement, plein de regret et de mélancolie. Ce qui était le cas dans tous ses romans. Tous, sauf le dernier. Dans *L'enfant grec*, l'auteur s'est enfin retrouvé, il a trouvé son identité et ses racines, il est Grec et il l'affirme.

Paradoxalement, après des quêtes inexorables de la langue et des mots, au sommet de sa carrière, Alexakis s'auto-définit comme un « enfant grec », un enfant qui aurait tout à apprendre, à se ré-initier à cette langue maternelle qui a failli lui échapper.

Notes

[1] « Quand j'étais enfant » (ex. *Paris-Athènes*, 1997, 90) est une phrase leitmotive dans l'écriture d'Alexakis.

[2] « Je me suis demandé combien de mots, en trente-cinq ans, j'avais regardé dans le *Petit Robert* ou dans le grand, car j'ai aussi un exemplaire du *Grand Robert* chez moi », écrit l'auteur dans *L'enfant grec* (2012, 24).

[3] Serge Doubrovsky a inventé le terme en 1977 en publiant son autobiographie intitulée *Fils* (Galilée), il lui a donné comme sous-titre « roman ».

Références bibliographiques

Alexakis, Vassilis. *L'enfant grec*. Paris : Stock, 2012.
---. *Le premier mot*. Paris : Stock, 2010.
---. *Je t'oublierai tous les jours* (trad. du grec par l'auteur). Paris : Stock, 2005.
---. *Les Mots étrangers*. Paris, Stock, 2002.
---. *La Langue maternelle* (trad. du grec par l'auteur). Paris : Fayard, 1995.
---. *Paris-Athènes*, éd. revue par l'auteur. Paris : Fayard, 1997 [1989[1]].
---. *Contrôle d'identité*. Paris : Seuil, 1985.
---. *Paris-Athènes*, éd. revue par l'auteur. Paris : Fayard, 1997 [1989[1]].
Amossy, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : PUF, 2010 [2000[1]].
Equoy Hutin, Séverine. « Ruth AMOSSY, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale.* », *Semen* [En ligne] 31 (2011), mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 28 décembre 2013. URL : <http://semen.revues.org/9159>.
Jouanny, Robert. *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris : PUF, coll. « Écriture », 2000.
Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Paris : Verdier, 1982.
Oktapoda, Efstratia. « Mondialisation, diversité culturelle et francophonie. Littératures transnationales, l'Europe, la France et la Grèce. L'Archipel grec des écrivains d'expression française. », *Logosphère*. Revue du Groupe de Recherche "Filología Francesa. Estudios Lingüísticos y Literarios", *Les Littératures francophones. Pour une littérature-monde ?*,

Issue spéciale 7 (2011), parution 2012, Efstratia Oktapoda (Dir), Granada (Spain) : 127-138.

---. « Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Vassilis Alexakis. », *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Axel Gasquet et Modesta Suarez (Dir), Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand du 2-4 décembre 2004, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2007, 323-338.

---. « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité. », *La langue de l'Autre ou la double identité de l'écriture*, textes réunis par Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers, Actes du Colloque international de Tours du 9-11 décembre 1999, *Littérature et Nations* 24 (2001), Tours : Publication de l'Université Français Rabelais, 281-295.

Oktapoda-Lu, Efstratia. « Identité, altérité : frontières et mythes, ou Les écrivains grecs d'expression française. », *Dalhousie French Studies* 74/75 (2006), Special Issue *Identité et altérité dans les littératures francophones*, Driss Aïssaoui (Dir), Halifax (Canada) : 389-412.

Oktapoda-Lu, Efstratia, et V. Lalagianni. « Le véritable exil est toujours intérieur. Métissage et imaginaire chez les écrivains francophones grecs. », *French Forum* 30.3 (2005), University of Pennsylvania (USA) : 111-139.

Orphanidou-Fréris, Maria. « L'Identité "apatride" de Vassilis Alexakis. », *Francofonia* 9 (2000), Université de Cadiz (Espagne) : 171-185.

Wolton, Dominique (Dir). *Mondes Francophones. Auteurs et livres de langue française depuis 1990*, Paris : ADPF Ministère des Affaires Étrangères, 2006.

Hagiografia sufletului românesc în opera lui Mihail Sadoveanu. Proiecții hermeneutice

Dragoș VICOL
Universitatea Liberă Internaţională din Moldova (ULIM)

Résumé
Les accents de l'inclusion du roman sadovenien dans un cadre universel, comparatiste, par excellence poétique et prépondérant ouvert, a polarisé le champ magnétique des idées « revancharde » à nouvelles orientations du roman « univoque ». L'inopportunité du jugement rudimentaire, hâtif, corrélée à l'esprit vétusté, le langage coercitive, étranglé, a conduit, finalement, aux résultats expérimentaux, négativistes qui ne pouvaient pas de atteindre la prose artistique généralement. L'atavisme des personnages sadovenienes, la continuité héréditaire du destin plein d'anxiété, l'état d'attendre comme une permanence de l'existence de tous les jours – ces-ci représentent le sens de cette nation, transfigurée dans l'œuvre du grand prosateur.
Mots-clés : *pureté poétique, pluri-stylistique, connotations pluri-vocales, langage individualisée, universalité idéationnelle, projections herméneutiques, convergences double-logiques, « poétique interculturelle ».*

Abstract
The peculiarities of enclosing the structure of the sadovenian novel in a universal, comparative, by excellence poetic and mainly open frame have focused the magnetic field of the "revanchist" ideas towards new aspects of the "univocal" novel. The inopportunity of the rudimentary, hasty, judgement connected with the antiquated spirit, coercive and strangled language, led, finally, to experimental, negative results which couldn't reach the essence of the artistic prose in general. The atavism of the sadovenian characters, the hereditary continuity of the destiny full of anxiety, the state of wake as a permanence of the daily existence – all these represent the patriarchal meaning of this nation, masterly transfigured in the work of the great novelist.
Keywords: *poetic purity, pluri-stylistic, pluri-vocal connotations, individualized language, ideational universality, hermeneutical projections, double-logical convergence, "cross-cultural poetic".*

Dumitru Micu insistă asupra unei caracteristici distincte a autorului „Fraţilor Jderi": „Asemenea tuturor celorlalte componente particularizante ale mediului existenţial sadovenesc, vorbirea personajelor situează acest mediu într-o fascinantă irealitate. Îl scoate din timpul istoric, aşezându-l în netimp, în imaginar, într-un tărâm de ficţiune ce capătă parcă atribute ale fabulosului. Umanitatea sadoveniană gândeşte mitic şi vorbeşte poetic. Prin ea supravieţuieşte o „lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii" (p.112) . Opera lui Sadoveanu este cu siguranţă o aşezare în atemporalitate a clepsidrei vieţii, o eternizare a efemerului, dobândită prin puritatea şi neprihănirea cugetului popular. Atavismul personajelor sadoveniene, continuitatea ereditară a destinului plin de anxietate, starea de veghe ca o permanentizare a existenţei cotidiene – iată rostul patriarhal al acestui neam,

ce şi-a cântat în „giers” durerea, mlădiindu-şi cuvintele în furtuna istoriei. Poeticitatea limbajului sadovenian îşi are izvoarele în dedesubturile pline de înfrigurare unde ţăranii oropsiţi de poverile mult prea istovitoare mai au o singură alinare: limba, care nu e decât, în ultimă instanţă, o argumentare a strădaniilor neîmplinite, pângărite şi umilite, ale înaintaşilor.

Dacă glasul ţăranului oropsit, tragic prin componenţa sfâşietoare a discursului, izbucneşte în flăcări de durere, încât natura co-participă la această dramă prin manifestări turbulente ale stihiei vegetale, atunci, cu siguranţă, acel glas aparţine pământului, trădează caracteristici împlinite ale unui spaţiu mult amplificat, imemorabil „desfăcut parcă din roci, din copaci sau din mâlul apelor, constituţia lăuntrică a eroilor lui Sadoveanu e a unor suflete simple, drept e şi, ca acestea imprevizibile” (p.118). O modalitate comportamentală cvasiautarhică, unde doar Puterea Domnului mai poate înfricoşa, în rest conştiinţa curată se îndreaptă doar spre forţele proprii, orice „imixtiune” extracomunională este raportată ideii de anormalitate, urmând a fi sancţionată. Or, potrivit criticului Dumitru Micu „omul sadovenian refuză, cu intransigenţa dusă până la fanatism, tot ce contravine legilor firii şi rânduielilor consacrate printr-o practică milenară. Tinerii îşi apără dragostea cu îndârjire, neezitând să facă moarte ori să se omoare când nu pot împiedica altfel macularea iubirii. Sărmanii şi oropsiţii, când nu mai pot îndura silniciile vrăjmaşului, pornesc în pribegie, se pustiesc. Acolo întemeiază aşezări solitare, trăind – de cele mai multe ori sărac – întru dreptate şi cuviinţă. Nelegiuirile sunt pedepsite neîndurător. Pentru ucidere, pentru trădare, pentru înjosirea omului se plăteşte cu viaţă. Nu se poate altminteri. A suprima răii este, în concepţia omului sadovenian, un imperativ moral alegoric”. (p. 128).

Iată suficiente motive pentru care cuvântul sadovenian a ştiut să „arcuiască” situaţii-limită, să prezinte inefabilul sufletului mioritic. Deşi exegetul Dumitru Micu afirmă: „Structural, opera lui Sadoveanu aparţine, în covârşitoarea ei parte, indiferent de dimensiuni, speciei povestirii”. Vom accentua, totuşi, exprimarea romanescă a autorului „Nopţilor de sânziene”, în calitate de „specie supremă a prozei europene” (p. 133). De menţionat următoarea remarcă definitorie: „Dintre naraţiunile cu desfăşurare biplană sau triplană, cu o construcţie mai complexă, precum „Hanu Ancuţei”, „Zodia Cancelarului sau Vremea Ducăi Vodă”, mai ales „Fraţii Jderi”, posedă însă, categoric, importante atribute romaneşti. Prin vastitatea cuprinderilor, „Fraţii Jderi” dobândeşte chiar caracter epopeic, şi, în virtutea acestuia, devine posibilă caracterizarea prin referiri la romanul-epopee tipic, „Război şi pace” al lui L. N. Tolstoi.

Până în secolul XX practic nu a existat o modalitate limpede de abordare a problemelor stilisticii romanului. Romanul nu a beneficiat, în acest context, de o analiză sui-generis, lăsându-se loc de interpretări contradictorii. Treptat, cercetarea abstractă a început să fie substituită cu un interes analitic pentru căutările de fond, evidenţiindu-se, îndeosebi, aspectele compoziţionale ale creaţiei romaneşti. Accentele înglobării structurii romanului într-un cadru universal, comparatist, prin excelenţă poetic şi preponderent deschis, avea nevoie de o sudură ce ar fi polarizat câmpul magnetic al ideilor „revanşarde” către noi orientări ale romanului „univoc”.

Inoportunitatea judecăţii rudimentare, pripite, corelate cu spiritul vetust, limbajul coercitiv, strangulat, a condus, în cele din urmă, la rezultate experimentale, negativiste, ce n-au putut atinge esenţele prozei artistice, în general.

Proza romanescă a lui Mihail Sadoveanu suscita, şi ea, reacţii şi polemici aprinse, axate pe catalogarea procedeului artistic ca un „mediu extraliterar", lipsit de orice elaborare stilistică specifică. Asemenea supoziţii critice ţinteau spre suprimarea, prin ruinare, a rădăcinilor concrescente ale istoriei şi folclorului, metamorfozate într-un „aliaj" romanesc, superior formelor originare, existenţiale primar ale genului. Discursului i se imputa o neverosimilă puritate poetică, refuzarea semnificaţiei artistice având conotaţii „pluristilistice, plurilinguale, plurivocale". O optică similară, ca şi în cazul punerii sub reflector a întregii literaturi „romaneşti" din secolul XX, în care „contactul cu câteva unităţi stilistice eterogene" se situa într-o lumină pală a planurilor lingvistice separate prin (supra) punerea „unor norme stilistice (total) diferite".

Romanele sadoveniene, în ansamblul lor, dar mai ales cele de factură istorico-poetică, sunt simptomatice pentru principalele tipuri de unităţi compoziţional stilistice, în care se împarte de obicei ansamblul romanesc:

1. Naraţiunea literară directă a autorului, în toate variantele ei.
2. Stilizarea diferitelor forme ale naraţiunii orale.
3. Stilizarea diferitelor forme ale naraţiunii (semi)literare.
4. Alte forme literare, dar care nu vădesc intervenţia măiestriei artistice, ale limbajului autorului, consideraţii morale, filosofice, ştiinţifice, declamaţii retorice, descrieri etnografice etc.
5. Limbajul individualizat, din punct de vedere al personajelor.

Potrivit lui Dumitru Micu „la Mihail Sadoveanu romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi şi de voci individuale. (p.144) de grup, în jargoane profesionale, în limbaje de gen, limbaje ale generaţiilor, vârstelor, curentelor, limbaje ale zilelor şi chiar orelor social-politice (p. 148) (Putem vorbi oare şi de un limbaj al clipei? – n.a.). Discursul autorului şi limbajul personajelor nu sunt decât unităţi fundamentale, prin intermediul cărora „plurilingvismul" artistic pătrunde în roman; fiecare dintre ele admiţând diversitatea vocilor sociale şi diversitatea relaţiilor şi corelaţiilor dintre ele. Imaginea generală, contopită cu particularitatea fiecărui individ, vizează o concepţie, mult extinsă, a respectării cu stricteţe a datinii din veci, prin depozitarea acesteia – *Limba*.

Filosofia ancestrală, rezultată din povestirea mucalită, modul imperios, original de a relata, curgerea molcumă, mieroasă, nu şi lascivă, melodioasă a discursului narativ (depănarea firului) se află în faţa unei dileme (nod gordian artistic), unei clauze compromisorii, rolul de judecător imparţial revenindu-i în exclusivitate cititorului echidistant: să revizuiască fundamental concepţia discursului poetic, prin impregnarea formelor exclusiv tradiţionale de expresie sau să se resemneze, fatalmente, şi, prin urmare, să accepte romanul ca pe o simplă proză ce gravitează în jurul „moftului" stilistic? Ancorarea deciziei în solul fertil al realizării proiectului preconizat, oricare ar fi ea, ţine de specificul fiecărei opere în

parte, deci nu se poate extinde, prin „planare livrescă”, asupra unui întreg univers romanesc.

Personajul sadovenian Kesarion Breb, din romanul „Creanga de aur”, acest autohton fachir, terapeut al sufletului dac, încrâncenat şi tăinuit în simţiri şi purtări, apelează la Rădăcinile Genezei, fiind însetat de poezia naturii, cugetului, curăţeniei imaculate, condescendenţei – con anima, surprinde clipa efemeră ca ultimă posibilitate de zădărnicire, de stăvilire a sufletului păgân. O tentativă temerară, cu sorţi de izbândă doar în plan spiritual, acolo unde Zamolxe nu conteneşte să propovăduiască Credinţa Ascezei, Nemurirea Sufletului, Moartea cu Zâmbetul pe buze. Ideea de vestale ale altarelor (mironosiţe păgâne), pripăşite din considerente purgatorii în Muntele Ascuns, departe de privirile concupiscente, hulpave ale ochiului păgân, spurcat şi plin de disodie. Limba ia formele muţeniei, ale penitenţei, singura modalitate de exprimare a unui veto irevocabil dat acestei lumi bolnave, macabre, veritabil infern. Filosofia mesajului, poeticitatea rară, aleasă, sacramentală prezintă un erou „împlinit” în interioritatea sa consecventă, ca o ultimă redută în faţă profanului.

În pofida faptului că hermeneutul G. G. Spet nu agrea „simbioza” poeziei cu proza artistică, „în realizarea ei majoră – romanul”, apreciind rolul primei „entităţi” doar în directă şi strânsă corelaţie cu arta retorică. Se impune, din aceste considerente, o exemplificare concludentă: „Înţelegerea faptului că formele contemporane ale propagandei morale – romanul – nu sunt forme ale creaţiei poetice, ci compoziţii pur teoretice, se izbeşte numaidecât de un obstacol greu de trecut: opinia generală care recunoaşte că romanul are totuşi o anumită semnificaţie estetică”. Remarcă salvează, în extremis, teoriile subiective de formalismul critic, de extremismul conceptual. Cărţile autorului „Demonului tinereţii” nu suportă, aşadar, etichetări facile, grosiere din partea criticii literare, căci opera artistică sadoveniană necesită o analiză complexă, bine compartimentată sub toate aspectele integratoare, valorificându-se şi reliefându-se punctele meritorii, simptomatice unei universalităţi ideatice.

Subordonarea problemei prozei artistice forţei tutelare a retoricii nu înseamnă, prin deducţie, decât o catalogare a romanului drept „formaţie hibridă, o formă sincretică, mixtă”, fără o identitate proprie, în fond o criză a identităţii romaneşti. O corelaţie există, ea se bazează pe nivelul ce sfidează „suzeranitatea” oricărei părţi faţă de cealaltă. O excludere a „vasalităţii” literare, fie şi sub „camuflare” critică presupune acceptabile condiţii de „subzistenţă” literară. Continuitatea, complementarea interactivă dintre proza artistică şi formele retorice se produce sub semnul unei reciprocităţi literare continue (alternanţa dintre modul beligerant şi/sau paşnic fiind evidentă şi determinantă în frecvenţa acestei fluctuaţii), discursul romanesc păstrându-şi proprietăţile specifice (calitative) şi nefiind „reductibil la discursul retoric”. V. V. Vinogradov, în lucrarea „Despre proza artistică”, determină o convergenţă dilogică a subiecţilor respectivi: „Romanul este un gen literar. (nota bene – D.V.). Discursul romanesc este un discurs poetic, dar care, realmente, nu se încadrează în limitele concepţiei actuale despre poetic”. În paralel, „filosofia limbajului postulează atitudinea simplă şi

nemijlocită a locutorului faţă de limbajul său singular, unic şi concretizarea simplă a acestui limbaj în enunţarea monologică. În viaţa reală a limbajului (ceea ce nu face obiectul analizei noastre – n.n.) orice comprehensiune concretă este activă".

Sadoveanu deţine, neîndoielnic, puteri linguale „apostolice", carismatice, îndeosebi atunci când slova măiestrită opreşte stihiile textului. Totul porneşte, în opera sa, dinspre şi prin cuvânt. Pentru prozator „limbajul ca mediu viu, concret, în care trăieşte conştiinţa artistului, nu este niciodată unic", ci se supune unei multiplicări infinite, convenţionale, vizând caracteristici ontologice. Limbajul rugăciunii, dar şi al anatemei, limbajul cântecului, dar şi al muţeniei, limbajul imnic al eroilor, dar şi al perfizilor trădători, limbajul imemorabil al istoriei, dar şi al existenţei cotidiene, poate şi al viitorului nebulos (p. 188).

Romanul „Măria Sa Puiul Pădurii" are un epigraf pe cât de sugestiv, pe atât de abisal: „Jos morminte tăcute, sus stele eterne". Imensitate incomensurabilă între cele două lumi, tipologic diferite prin autoexcludere: una a Tainelor Cereşti, a Veşniciei, cealaltă a efemerului, mâncată de molie şi rugină (morminte văruite). Tot în această scriere mai există o subtilă constatare: „ca florile pădurii ş-ale câmpiilor, care se împrospătează necontenit şi trăiesc din moarte, amintirea a rămas şi înfloreşte încă (p.194). Mergeau încet, ca s-ajungă departe. Râdeau, cântau, beau şi mâncau. Se duceau spre-acelaşi sfârşit al tuturora" (p. 208).

Personajul sadovenian Aban, din „Divanul persian", filosoful curţii împărăteşti, Bogonos, faurul din „Nicoară Potcoavă", Costrăş ţiganul, vestitul lăutar din „Fraţii Jderi", baba Domnica, doftoroaia din „Nopţile de sânziene", Piele-Verde din „Crâşma lui moş Precu", deşi diferiţi ca rang social, mentalitate, îndeletnicire şi chiar neam, îşi aduc omagiul vremii demult apuse, rememorarea având un nimb al destoiniciei şi al împlinirii. În schimb Pinkas Iacob din „Fantazii răsăritene", surdomutul, se bucură şi el, într-un fel aparte, de viaţă: „Deşi mai sărac cu două simţuri decât noi, el izbutea să pătrundă mai adânc în lumea din juru-i. El se aşeza mai serios şi mai sever în faţa vieţii". Acest erou, de o puritate tezistă, demonstrează că uneori „vorbirea şi auzul nu sunt numaidecât o binefacere pentru om", în cazul când nu exprimă nimic.

Adrian Marino se întreba retoric: care concepte critice sunt „universale" şi care sunt, în consecinţă, modalităţile de a defini poetica comparată? („cross-cultural poetics" – A.M.). Din aceste raţiuni Sadoveanu a fost plasat între oglinzile paralele ale literaturii române, opera sa putând fi descifrată simultan după modele concurente, care se iluminează şi se sprijină reciproc.

Referinţe bibliografice

Cazacu, Mihai. *Sinteza sadoveniană*. Bucureşti: Editura Litera, 1982.
Ciopraga, Constantin. *Portrete şi reflecţii literare*. Bucureşti: EPL, 1967.
Cruceru, Constantin. *Dialogul în proza artistică actuală*. Bucureşti: Editura Minerva, 1981.
Dufrenne, Mikel. *Poeticul*. Bucureşti: Editura Univers, 2009.
Marcea, Pompiliu. *Lumea operei lui Sadoveanu*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1976.

Paleologu, Alexandru. *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1978.
Tomaşevski, Boris. *Poetica*. Bucureşti: Editura Univers, 2013.
Zamfir, Mihai. *Poemul românesc în proză.* Bucureşti: Editura Minerva, 1981.
Micu, Dumitru. *Scurtă istorie a literaturii române*. vol. I-IV. Bucureşti: Editura Iriana, 1994.
Marino, Adrian. *Biografia ideii de literatură*. vol VII. Bucureşti: editura Semne, 2013.

Investissements et désinvestissements auctoriaux au Moyen Âge

Mihaela CHAPELAN
Université « Spiru Haret », Bucarest, Roumanie

Résumé
Malgré la déconstruction de la notion d'auteur et du déni de l'importance herméneutique de ce dernier opérés au XXe siècle notamment par Roland Barthes, Michel Foucault et les *New Critics* américains, la pragmatique littéraire et la sociocritique tentent, parfois de façon conjuguée, de réintégrer l'auteur dans le dispositif communicationnel de l'œuvre. Ainsi, même si aucune investigation critique actuelle ne peut plus réduire la signification d'une œuvre à « l'intention claire et lucide » (Picard) de son créateur, toute une suite d'études ramènent l'auteur dans le débat théorique et critique par des concepts tels que : « champ littéraire », « posture », « position », « paratopie » etc.
Notre article prend en discussion quelques aspects concernant l'émergence et l'évolution de la notion d'auteur, s'attardant plus particulièrement sur la période médiévale. Une place à part sera accordée aux phénomènes d'investissements ou de désinvestissements auctoriaux, mis en évidence par l'analyse de quelques textes essentiels de la littérature française du Moyen Âge.
Mots-clés : *auteur, herméneutique littéraire, perspective diachronique, ethos discursif, postures.*

Abstract
Despite the deconstruction of the concept of author and the denial of his hermeneutical relevance operated in the 20th century mainly by Roland Barthes, Michel Foucault and the American *New Critics*, literary pragmatic and socio-critique attempt, sometimes conjointly, to reintegrate the author in the communicational schema of literary work. Therefore, albeit no present critical investigation can reduce the signification of a text to "the clear and lucid intention" (Picard) of his creator, a series of studies bring back the author in the theoretical and critical debate by means of concepts such as : "literary field", "posture", "position", "paratopy", etc.
Our article takes into consideration some of the aspects regarding the emergence and evolution of the notion of author, with a particular focus on the medieval period. The phenomena of auctorial investment and disinvestment will be granted a special place, as highlighted by the analysis of some of the essential texts of the Medieval French literature.
Keywords: *author, literary hermeneutic, diachronic perspective, discursive ethos, postures.*

La notion d'*auteur*

La notion d'*auteur*, qui semble de nos jours comme indispensable et, par conséquent comme allant de soi, est en réalité l'une des plus controversées et, partant, des plus productives de la théorie littéraire. L'histoire du concept d'*auteur*

devrait logiquement et idéalement se confondre avec celle de l'histoire de la littérature, pourtant on ne peut mettre le signe d'égalité entre l'apparition des premières œuvres littéraires et la prise de conscience de leur création par des individus humains qui auraient sur elles des droits de propriété, furent-ils uniquement symboliques. Si dans l'ordre de la réalité physique, l'auteur est la cause première de l'œuvre, celui qui l'a produite et sans lequel elle n'existerait pas, dans l'évolution de la théorie littéraire la notion d'auteur s'est imposée ultérieurement à celle de l'œuvre elle-même. C'est l'une des raisons qui ont conduit à l'affirmation qu'en réalité ce n'est pas l'auteur qui crée son œuvre mais c'est l'œuvre qui crée son auteur, idée légèrement paradoxale à ses débuts mais qui, au XXe siècle, est devenue l'un des lieux communs critiques les plus courus.

En tout cas, la notion d'*auteur* a mis du temps à s'imposer, comme si elle avait eu besoin d'une longue accumulation d'œuvres avant de pouvoir réellement émerger. En Grèce antique et durant une bonne partie du Moyen Âge, cette notion n'existait pas. Bien évidemment, ces remarques ne veulent pas dire que la pratique de l'association du nom de l'auteur à celui de son œuvre était complètement inconnue durant ces époques. Sinon comment pourrions-nous expliquer le fait que tant de noms d'auteurs antiques ou médiévaux sont parvenus jusqu'à nous, jouissant d'une renommée et d'une autorité qui dépassaientt parfois celles dont ils avaient joui durant leur existence biologique?

Émergence de l'auteur

Sans être généralisée ou réglementée, la pratique de la signature a existé dès les premiers temps de l'invention de l'écriture. Ainsi, les scribes mésopotamiens avaient coutume d'apposer leur signature en bas des tablettes, en ajoutant aussi la date et le nom de la ville où le texte avait été écrit. S'agissant d'une écriture non-fictionnelle, destinées à des fins pratiques, ces *colophons* devaient avoir une simple utilité testimoniale, pourtant, un certain orgueil professionnel s'y faisait déjà sentir. Avec le temps, la plupart des scribes ont pris l'habitude de terminer leurs écrits par la phrase : « Que le sage instruise le sage, car l'ignorant ne peut pas voir ». Ce rajout presque ritualisé peut être considéré comme une preuve de la prise de conscience du pouvoir d'une caste, mais aussi, peut-être, d'un besoin de reconnaissance de leurs dons pour l'exercice d'une profession d'élite. Vers l'an 1300 av. J. C., dans l'Egypte de la dix-neuvième dynastie, un scribe a composé un petit poème qui fait l'éloge de son art et témoigne de sa fierté de l'exercer. Ces quelques vers pourraient être interprétés comme un signe annonciateur de la naissance de la conscience auctoriale et de l'un de ses mythes les plus puissants, celui de l'immortalité de l'être à travers l'écriture :

> Sois un scribe ! Grave ceci dans ton cœur
> Afin que ton nom vive à jamais comme les leurs !
> Le rouleau vaut mieux que la pierre entaillée.
> Un homme est mort : son corps n'est plus que poussière

Et les siens ont disparu de cette terre.
C'est un livre qui fera revivre sa mémoire
Dans la bouche de celui qui le lit. (Manguel 266)

Et comme, selon nos exigences modernes, ce scribe reste plutôt un *écrivant* qu'un *écrivain*[1], il faut signaler qu'on rencontre dans l'Antiquité orientale des cas encore plus édifiants au sujet de la pratique de la signature. Ainsi, le premier auteur à part entière dont l'Histoire a retenu le nom, est une femme, la princesse Enheduanna. Née vers 2300 av. J.C., fille du roi Sargon Ier d'Akkad, grande prêtresse du dieu de la Lune, Enheduanna a écrit plusieurs chants en l'honneur d'Inanna, déesse de l'amour et de la guerre, qu'elle a signés de son nom, inscrit en bas des tablettes.

On voit donc que le procédé de la signature par l'auteur a été inventé aux origines mêmes de la littérature, tout en restant loin de constituer un usage constant. Pour de longs siècles encore, il sera concurrencé par une diffusion essentiellement orale de la littérature, qui favorise par définition le modèle de la création collective et la conception de l'œuvre comme n'appartenant à personne de particulier, car faite d'une langue et d'idées qui appartenaient à tout le monde. Et même lorsque des noms d'auteurs réussissent à se détacher de ce magma créatif collectif, il reste encore une longue route à faire avant d'arriver à une conception individualiste de l'activité créatrice. Comme on l'a souvent fait remarquer, chez Homère, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, ou chez Hésiode, dans la *Théogonie* ou *Les Travaux et les jours*, l'*aède* ou le *poète* n'est pas présenté comme le véritable créateur de ses chants, mais comme un *médium* à travers lequel s'exprime une autorité supérieure, d'essence divine. Ainsi, dans son premier vers de l'*Iliade*, Homère s'adresse à la Muse pour qu'elle (n.s.) « chante la colère d'Achille ». Il s'agit, bien sûr, d'un procédé de *captatio benevolentiae* presque ritualisé, mais il n'en témoigne pas moins d'une conception transindividuelle de la création artistique. Le rhapsode est un inspiré divin et à chaque fois qu'il doit accomplir un morceau de bravoure qui pourrait le mettre en difficulté (comme par exemple l'énumération des vaisseaux de l'armée grecque, dans le deuxième chant de l'*Iliade*) il invoque les Muses (ou Apollon) pour qu'elles n'oublient pas de lui « dicter » leur chant divin, car la mémoire de l'homme serait trop faible pour entreprendre un tel exploit.

Antoine Compagnon, dans un cours soutenu à l'université de Sorbonne, s'attardait sur la figure de Thamyris, un aède vantard, qui prétendait être capable de composer tout seul des chants plus beaux que ceux des Muses elles-mêmes. Irritées, celles-ci lui ravirent l'art du chant et lui firent oublier comment jouer de la cithare. Cette punition souligne de manière exemplaire l'idée que l'aède n'est pas encore conçu comme un auteur et maître lucide de son art, mais plutôt comme un *possédé des dieux*. L'Antiquité latine reprendra elle aussi cette conception et lancera un concept qui aura cours jusqu'à la fin de la Renaissance, à savoir le fameux *furor poeticus*, la folie créatrice qui s'empare du poète en état de grâce.

Prises en charge auctoriales au Moyen Âge

Au Moyen Âge, on retrouve une coexistence entre la pratique de la création anonyme ou collective (les « chansons de geste », les romans inspirés de la « matière antique », etc.) et celle de la création individuelle (la lyrique des troubadours et des trouvères, les *Lais* de Marie de France, les romans de Chrétiens de Troyes etc.). Pourtant, même à l'intérieur du corpus d'œuvres « signées », on peut saisir des différences notables quant à la prise en charge auctoriale. Prenons le début du roman *Cligès* de Chrétien de Troyes:

> Celui qui fit « Erec et Enide » et les « Commendements d'Ovide » et « l'Art d'amour » en roman mit, celui qui écrivit la « Morsure de l'épaule », « Le Roi Marc et Yseult la blonde », « La métamorphose de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol », commence ici nouveau roman d'un jeune homme qui vivait en Grèce, de la maison du Roi Arthur. Avant que de lui je vous parle, vous entendrez la vie de son père, son origine et son lignage. Tant il fut preux et de fier courage que pour prendre honneur et renom, il alla de Grèce en Angleterre, qui alors s'appelait Bretagne.
> Cette histoire que je veux conter nous la trouvons écrite dans un des livres de la bibliothèque de monseigneur Saint-Pierre à Beauvais. Il en atteste la vérité, aussi doit-elle être crue. Par les œuvres que nous avons, nous connaissons la vie et les exploits des anciens dans le monde qui fut jadis. Ce nous ont nos livres appris que la Grèce eut en chevalerie grand renom autant que de science. Puis vint la chevalerie à Rome et avec elle grande somme de savoir et qui maintenant est passée en France. Dieu donne qu'elles y soient retenues ; qu'en ce lieu le séjour leur plaise et que jamais ne sorte de France la gloire qui s'y est arrêtée.
> Dieu ne les avait que prêtées à ces Grecs et ces Romains dont on ne parle plus du tout, car leur vive braise est éteinte.
> Chrétien compose son roman selon ce que conte le livre écrit sur un empereur puissant en richesse comme en honneur, qui régna sur la Grèce et le Constantinople.
> L'impératrice était belle et noble, dont l'empereur eut deux enfants. Mais le premier fut si grand qu'avant la naissance de l'autre il aurait pu - s'il l'eût voulu- devenir chevalier et régner sur tout l'empire. Ce premier eut nom Alexandre. Alis fut nommé le plus jeune. Nous vous conterons l'histoire d'Alexandre.

Comme la pratique de la signature proprement dite, inscrite sur la page de titre, n'existait pas encore, Chrétien de Troyes choisit de se désigner en tant qu'auteur à l'intérieur de cette première unité du texte qu'on appelle *incipit*. Ce mot remis à l'honneur et transformé en concept littéraire par la critique moderne[2] provient de la formule latine *incipit liber*… qui était placée au début des manuscrits médiévaux et dont la fonction était soit de marquer graphiquement dans la séquence du copiste le début d'un nouveau texte qui ne portait pas de titre, soit de

présenter le texte à travers une brève indication de l'auteur et de son lieu de provenance.

L'*incipit* de Chrétien de Troyes ressemble et se distingue à la fois de cette pratique courante au Moyen Âge. À une lecture attentive, on constate qu'il est assez contradictoire. D'un côté il respecte un *topos* presque obligatoire à l'époque, à savoir le recours à l'autorité des anciens comme technique de validation de son texte. Ainsi, l'histoire qu'il raconte n'est pas présentée comme le fruit de son invention, mais il l'aurait découverte dans un des livres de la bibliothèque de « monseigneur Saint-Pierre à Beauvais ». L'astuce de Chrétiens de Troyes consiste à réunir dans un seul tour de phrase plusieurs types d'autorité : celle des Anciens, celle de l'écriture et celle de la hiérarchie sociale, par le biais de la référence à ce monseigneur Saint-Pierre qui « en atteste la vérité ». Ce qui signifie en fin de compte le recours à encore un autre type d'autorité, celle du vécu. Le paragraphe final de ce fragment remplit la fonction la plus typique de tout *incipit*: celle de fournir aux lecteurs les informations nécessaires pour situer le récit dans l'espace et dans le temps, ainsi que la présentation des personnages principaux.

De ce point de vue donc, à part la prolixité, rien ne distingue cet *incipit* de celui d'un des plus anciens romans connus, *Les aventures de Chéréas et Callirhoé*, roman grec de la fin du Ier siècle, qui commençait ainsi : « Moi, Chariton d'Aphrodise, secrétaire du rhéteur Athénagore, je vais conter une histoire d'amour qui est arrivée à Syracuse. » Pourtant, le premier paragraphe, qui énumère les œuvres antérieures de Chrétiens de Troyes (dont certaines se sont d'ailleurs perdues), laisse transparaître la fierté de l'auteur qui a déjà fait ses preuves et de par sa renommée a gagné le droit de se porter garant de sa nouvelle création. C'est une modalité, peut-être, de suggérer aux lecteurs que la première autorité qui compte réellement dans la validation d'une œuvre est bien la maîtrise de son créateur.

Il faut bien noter qu'il ne se désigne nulle part par le terme « d'auteur », au début du premier paragraphe il utilise un syntagme de présentation à la troisième personne (« celui qui fit »), suivi de la liste exhaustive de ses ouvrages, et ce n'est que dans l'avant-dernier alinéa qu'il donne son prénom. D'ailleurs, en ce qui concerne le régime des pronoms par lesquels il s'auto-désigne, on remarque un flottement assez aléatoire entre la troisième et la première personne, dont la valeur déictique est plus évidente : « je vous parle», « je veux conter », etc.

On pourrait se poser la question pour quelles raisons Chrétien de Troyes évite d'utiliser le terme d'« auteur » : serait-ce par souci de cohérence logique (il avait légitimé son récit comme étant l'œuvre d'un auteur ancien), ou bien par prudence, car ce terme devait être peu connu par les lecteurs moins savants, ceux qui n'utilisaient pas le latin mais uniquement la langue vernaculaire, le « roman » ? Selon les dictionnaires étymologiques, le mot « auteur » est entré dans la langue française ancienne vers 1160 (donc une dizaine d'année avant l'écriture de *Cligès*) et provient du latin « *auctor*», dérivé à son tour du verbe « *augere* », qui signifie « augmenter, accroître ». Emile Benveniste a exprimé des réserves concernant cette association traditionnelle entre « auteur » et « augmenter », la considérant peu

satisfaisante pour expliquer le sens beaucoup plus valorisant, presque sacré, du mot « *auctor* » et de son dérivé « *auctoritas* ». Benveniste procède à une analyse plus approfondie de cette étymologie, en montrant que si les sens de « *auctor* » et de « *auctoritas* » dépassent largement le sens du modeste « *augeo* » (« augmenter »), c'est sans doute que le sens premier de ce verbe n'était pas celui-là. En tant qu'indo-européniste, il retrouve dans cette étymologie une racine plus ancienne que le « augeo » du latin classique, à savoir la racine « aug » qui en indo-iranien désignait un pouvoir d'une nature particulière, un attribut réservé à la divinité, celui de créer, de faire surgir des choses qui n'existait pas avant. Ce sens plus fort, plus profond et plus énigmatique se serait perdu en latin classique.

En tout cas, le terme « auteur », à ses débuts, a hérité plutôt de ce sens diminué et il mettra des siècles avant de retrouver la force mystique du sens premier dont parlait Benveniste. De manière évidente, au Moyen Âge on entendait par « auteur » celui qui augmentait, qui faisait pousser par ses soins quelque chose qui existait déjà sous une forme ou autre. Ainsi, au XIe siècle, le grammairien Conrad de Hirsau dans son ouvrage *Accessus ad auctores*, définissait sans équivoque l'auteur comme étant celui qui, par sa plume, amplifie les « faits ou dits ou pensées des anciens ».

Pour l'époque médiévale, il faut également distinguer entre plusieurs « instances » impliquées dans la création de l'œuvre, même si elles ne présentent pas le même degré d'implication. À part l'auteur qui compose et autorise l'œuvre, il existe souvent un « jongleur », car existant surtout en performance orale, elle a besoin d'un diffuseur, d'un intermédiaire entre l'auteur et son public. Cet acteur total qui était le jongleur médiéval (récitant, mime, musicien) était bien obligé par les conditions matérielles de l'exercice de son métier, d'assurer un répertoire vaste, ce qui faisait que malgré soi il devenait parfois « auteur », car la mémoire humaine est défaillante et à ces moments il s'adonnait à des improvisations destinées à le sortir de l'embarras. Au Moyen Âge on peut rarement parler d'une restitution fidèle du texte de départ, ce qui explique l'existence de multiples « variantes » d'une même œuvre, comme par exemple dans le cas de la légende de *Tristan et Yseut*. La « fidélité » au texte, concept sacré de nos jours, pouvait également être entamée par l'intervention d'une autre instance incontournable à l'époque, à savoir celle du « copiste ». Comme le parchemin coûtait cher, les copistes utilisaient (jusqu'au XIIIe siècle) une écriture compacte sur la totalité du parchemin et utilisaient beaucoup d'abréviations, ce qui rendait parfois le manuscrit difficilement lisible. Et lorsque plusieurs copistes intervenaient, toutes ces difficultés se multipliaient. Mises à part les erreurs involontaires, dues à l'incompréhension de la graphie, à la fatigue ou à l'inattention d'un copiste, dans les *scriptoria* on pratiquait aussi des modifications plus systématiques et de plus grande envergure, comme par exemple des interpolations, des ajouts ou des suppressions. Si l'on tient également compte du décalage temporel qui s'installait parfois entre la composition d'une œuvre et sa transcription (dans certains cas il s'écoule plusieurs décennies entre la date présumée de sa création et le plus ancien

manuscrit qui nous est parvenu), on se rend compte qu'au Moyen Âge l'œuvre cent pour cent originelle, provenant d'un auteur unique, est assez rare.

Comme nous l'avons déjà montré, l'auteur lui-même ne se désigne pas comme origine première de son œuvre. Cela ne rend pas pour autant Chrétien de Troyes plus modeste quant à ses mérites. Ainsi, la dernière phrase du prologue de son premier roman arthurien, *Érec et Enide* (écrit vers 1170) précise : « Je commence ici mon récit, dont Chrétien s'est vanté que l'on gardera le souvenir tant que durera la Chrétienté ». Cette haute appréciation de ses propres mérites ne se fonde pas sur l'originalité du sujet, « tiré d'un conte d'aventures » comme il le mentionne, mais sur le fait qu'il s'est appliqué à « bien dire et à bien enseigner » et surtout à bien ordonner ces histoires « corrompues » et « morcelées » par les jongleurs, obtenant à la fin de son travail « une molt bele conjointure ». Pour ces autres romans, Chrétien de Troyes ne change pas d'attitude, ainsi il précise scrupuleusement que « la matière et l'idée directrice » du *Chevalier de la Charrette* lui ont été données par sa protectrice, la comtesse Marie de Champagne, tandis que pour son dernier roman, *Le Conte du Graal*, il s'est inspiré d'un « livre » que Philippe d'Alsace, comte de Flandre, lui avait fourni.

À part cette prise en charge prudente du texte, qui réserve à l'auteur plutôt un rôle d'artisan habile, préoccupé presque exclusivement par la mise en forme appropriée d'un contenu préexistant, on rencontre au Moyen Âge des attitudes auctoriales qui se situent à l'opposé, comme par exemple celle du premier troubadour connu, le comte Guillaume IX d'Aquitaine. Dans son deuxième poème, celui-ci fait preuve d'une nonchalance et d'une liberté étonnante par rapport au *topos* de « l'humilité » auctoriale, proposant une figure d'auteur libéré de tout complexe, véritablement créateur de son texte qui ne doit rien ni à ses devanciers dans l'art de l'écriture, ni à « l'amour » (un autre *topos* incontournable de la lyrique médiévale), ni à un tout autre élément d'un vécu individuel ou collectif : « Farai un vers de dreyt nien / Non er de mi ni d'autre gen, / Non er d'amor ni de joven, / Ni de ren au (Je ferai un vers sur rien / Ne sera sur moi ni sur autre gent / Ne sera sur amour ni sur jeunesse, / Ni sur rien autre). Cette conception « forte » du rôle de l'auteur et de la poésie comme « art pur », dégagé de tout lien référenciel, est, certes, d'une modernité troublante, mais elle reste tout de même une exception dans l'époque. Ainsi, à la fin du XIVe siècle, un poète comme Alain Chartier (1385-1430) adoptait encore le *topos* de la modestie et recommandait son « chetif livre » (*La Belle Dame sans mercy*) aux lecteurs en précisant qu'il n'en était « que l'escripvain ». Ce syntagme peut sembler bizarre pour notre époque, mais il prouve qu'à la fin du Moyen Âge, on continuait à faire une distinction assez nette entre les écrivains anciens et les « modernes » : il n'y avait que les anciens qui étaient de véritables *auteurs* et jouissaient d'une autorité canonique, tandis les « modernes » ne pouvaient se prévaloir que du statut ambigüe d'« escripvains ». En même temps, cette « posture » permettait à l'auteur de se distancier par rapport à son propre texte et de diminuer de la sorte la part de responsabilité qui lui revenait.

Conclusions

Tous ces exemples nous permettent d'affirmer qu'au–delà des contraintes imposées par la tradition et par un « ethos discursif » propre à la *clergie* médiévale, nous retrouvons dans l'époque une diversité assez surprenante de « postures » auctoriales. Le terme de « posture », repris par Alain Viala de Bourdieu, et transformé en concept–clé de l'analyse du statut de l'auteur à l'époque moderne, peut être profitablement utilisé pour mieux cerner le statut de l'écrivain médiéval. Cette notion permet une mise en relation complexe du champ littéraire, de l'auteur et de la singularité formelle des textes. Ainsi elle désignerait une manière d'occuper une position objective dans un champ littéraire, mais aussi une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle, voire un statut.

Quelle que soit la rigidité du régime général du statut de l'auteur à une époque ou l'autre, nous sommes persuadés que chaque auteur rejoue ou renégocie sa position dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi, ou « postures » singularisantes qui débordent l'identité de l'homme civil, renvoyant à la *face* publique, celle qui est censée entrer en interaction (fût-elle médiate) avec les lecteurs.

Notes

[1] Selon Roland Barthes, l'*écrivant* accomplit une activité, tandis que l'*écrivain* exerce une fonction ; pour l'écrivant, *écrire* mène toujours à un objectif (témoignage, endoctrinement, information, explication, éducation), pour l'écrivain, ce verbe reste toujours intransitif.

[2] Vr. notamment les travaux de Pierre Marc de Biasi.

Références bibliographiques

Barthes, Roland. « La Mort de l'Auteur ». *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984.

Manguel, Alberto. *Une Histoire de la lecture*. Paris : Actes Sud, 1998.

Meizoz, Jérôme. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Slatkine, 2011.

Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de l'écrivain à l'âge classique*. Paris : Minuit, 1985.

Zimmermann, Michel éd. *Auctor et auctoritas : Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Paris : Ecole des chartes, 2001.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972.

Dimension dialectique et asymptotique de l'approche herméneutique du texte littéraire

Ion GUȚU
Université d'Etat, Révvpublique de Moldova

Résumé
L'approche herméneutique du texte littéraire se manifeste sous plusieurs perspectives - ontologique, dialectique, asymptotique, engageant divers repères d'actualisation de nature linguistique, littéraire, axiologique, culturelle, didactique. Une vision dialectique, réalisée par le prisme de la dichotomie quantité-qualité, assure la compréhension du rapport qui s'établit entre la forme/le volume et la plurilecture (aspect quantitatif) du texte analysé et la conscientisation ou la socialisation synthétique du sens/message interprété (aspect qualitatif) dans le cas du texte littéraire de différents genres (roman, nouvelle, poème, etc.). La dimension asymptotique, reconnue encore depuis F. D. E. Schleiermacher, vient compléter la précédente par le processus même d'interprétation qui est aussi d'origine dialectique, or, plus on a l'impression de s'approcher du sens final du texte, plus l'horizon interprétatif s'élargit et d'autres options s'ouvrent à l'esprit interprétatif. Les textes d'A. Camus, de V. Hugo en pourraient servir comme exemple pour une pareille approche.
Mots-clés : *approche herméneutique, dimension dialectique/asymptotique, dichotomie, quantité, qualité, plurilecture, message esthétique, marge interprétative.*

Abstract
The hermeneutic approach to the literary text manifests itself in several perspectives such as ontological, dialectic, asymptotic one and engages various markers of its actualization that can be of literary, axiological, cultural or didactic nature. A dialectical vision, realized through the prism of the quantity-quality dichotomy, assures the understanding of the relationship that develops between the form/volume and the plurireading/plural reading (quantitative aspect) of the analyzed text and the awareness or synthetic socialization of the meaning / interpreted message (qualitative aspect) in the case of literary texts of different genres (novel, short story, poem, etc.). The asymptotic dimension, recognized since F.D.E. Schleiermacher, complements the previous one by the same process of interpretation and is also of a dialectical origin, or, more you have the impression to approach to the final meaning of the text, more the interpretative horizon widens and other options open to the interpretative mind. The texts of A. Camus, V. Hugo could serve as example for such an approach.
Keywords: *hermeneutic approach, dialectical /asymptotic dimension, dichotomy, quantity, quality, plurilecture, aesthetic message, interpretative margin.*

Il n'y a pas de faits, mais seulement des interprétations
(Nietzsche)

Argument

Le texte littéraire se soumet aux diverses approches, car c'est surtout ce type de texte qui engage et sollicite une explication ou un commentaire en vertu de sa structure multidimensionnelle, de son mécanisme complexe de construction, des composantes multiples de sa textualité et/ou transtextualité, de la modalité de son fonctionnement, de sa valeur méthodologique, de son impact axiologique etc. (Guţu 73).

Voilà pourquoi une telle catégorie de texte devient l'objet d'étude de la science herméneutique qui, depuis son origine,[1] s'attaque à l'interprétation de tout texte nécessitant une explication. Ayant une vision épistémologique dynamique, l'herméneutique s'est manifestée durant son histoire sous plusieurs perspectives, c'est-à-dire comme :

- art de découvrir le sens exact d'un texte ;
- règles pour expliquer l'écriture sainte ;
- interprétation de ce qui est symbolique ;
- art d'interpréter (http://www.cnrtl.fr/etymologie/hermeneutique).

Ces perspectives de l'interprétation ont conduit à la conception et à la mise en place même de plusieurs disciplines, au moins de l'herméneutique proprement dite, de l'exégèse biblique et de la symbologie.[2] Acceptée actuellement comme science de l'interprétation du texte, l'herméneutique est à la quête des méthodes et des stratégies capables d'assurer l'accès au sens exact du texte, surtout de celui littéraire que nous définissons comme *système transphrastique répondant aux standards de la textualité et accomplissant la fonction stylistique de la communication artistique*. Cette quête de méthodologie doit permettre de comprendre que même si le texte littéraire comporte des implications multiples et des inférences intratextuelles capables, selon U. Eco, de supporter une multiplicité de sens, il ne s'agit pas toutefois de n'importe quel sens (Eco 35), sinon on aboutit au *conflit des interprétations* (Ricœur 219). Au cours du processus d'interprétation du texte, le récepteur se heurte d'une gamme de phénomènes présuppositionnels, car tout texte se manifeste comme un mécanisme inférentiel complexe qu'il doit actualiser dans son contenu implicite. Pour aboutir à la compréhension de ce texte, le lecteur est invité à le « remplir » d'une quantité d'inférences textuelles, liées à un vaste ensemble de présuppositions définies par un contexte donné (base de connaissance, assomptions de fond, système de valeurs etc.) (Eco 36). Toujours est-il, que c'est seulement par une approche complexe, de nature herméneutique, qu'on pourrait réaliser une telle démarche, afin de dépasser le sens de surface du texte littéraire et d'étendre, selon nous, l'espace de son interprétation vers plusieurs constituants importants. Comment a évolué une telle approche, quelles ont été ces étapes historiques, quels compartiments s'y engagent, quelle méthodologie est de nos jours applicable, voici des questions que les herméneutes se posent pour aboutir à comprendre, socialiser et évaluer ce sens de profondeur, or, selon nous, les dimensions d'une telle approche sont aussi de nature dialectique et asymptotique.

Approche herméneutique – composantes, étapes d'évolution et dimension complexe

L'herméneutique comme science de l'interprétation, telle qu'elle s'encadre dans notre humble vision, peut se construire sur la base de trois compartiments: [3]

- *Herméneutique générale* qui se propose d'étudier les aspects théoriques, téléologiques, méthodologiques et historiques de la discipline, parmi lesquels l'objet d'étude qui est le texte, les étapes historiques dans évolution de la théorie interprétative du texte, les formes d'activités herméneutiques, les types d'activités herméneutiques, les représentants des théories herméneutiques, les méthodes d'interprétation du texte, les niveaux d'interprétation du texte littéraire, les types de compétences et de récepteurs, etc.
- *Herméneutique particulière* qui concerne les domaines de l'activité herméneutique permettant d'envisager plusieurs types d'herméneutiques : philologique, religieuse, juridique, philosophique, historique, sociologique, etc.
- *Herméneutique appliquée* qui vise l'étude de cas à l'intérieur d'un domaine concret d'activité herméneutique, tout en appliquant les concepts de sa théorie générale. On peut ainsi parler de l'herméneutique du texte littéraire en prose d'A. Camus, de l'herméneutique du texte littéraire poétique de V. Hugo, de l'herméneutique du texte littéraire philosophique de V. Banaru, etc.

C'est notamment dans le cadre de l'herméneutique générale qu'on peut suivre les étapes historiques de l'évolution du parcours interprétatif du texte, y inclus littéraire, et d'analyser la perspective épistémologique de la discipline. Cette évolution met en valeur sa dimension complexe, démarrant par l'expérience des oracles et de leurs pratiques initiales d'interprétation orale pour clôturer avec l'activité scientifique et didactique de F.D.E. Schleiermacher – fondateur de l'herméneutique comme science et art de l'interprétation du texte. Nos recherches nous ont permis de synthétiser le parcours de ces expériences historiques de l'herméneutique dans le cadre du schéma ci-dessous qui nous dévoile d'une manière suffisamment visible la démarche herméneutique dans l'interprétation du texte littéraire :

Nr	Type d'activité herméneutique	Période historique	Forme d'activité Herméneutique	Herméneute
1	Tout type d'interprétation initiale	Naissance de l'humanité	Spiritualités Croyances Rites/Traditions	Oracles Sacerdoces
2	Interprétation des premiers textes	Antiquité précoce (IVs. AJC – Is. JC)	Règles d'interprétation des textes Traité de logique *(Organon - De interpretatione)*	Aristote (384 AJC -322 AJC)

3	Interprétation des Saintes Ecritures Interprétations des textes philosophiques	Antiquité tardive (Is. – Vs.)	Lois orales/ Lois écrites Etudes religieuses (*Bible* juive/chrétienne, *Talmud* (Mishnah, Gémara), *Torah* Etudes philosophiques *(Lectio divina*)	Ecoles rabbiniques (Hillel Hazaken, Rabbi Ishmaël) Ecoles religieuses Philosophes (Origène)
4	Interprétation des textes profanes et sacrés	Moyen Age (VIs. – XIIs.)	Ouvrages scientifiques *(De Scripturis)* Commentaires bibliques	Huges de Saint Victor (XIIs.) Maïmonide (XIIs.)
5	Traductions Interprétations philosophiques Interprétations synesthésiques Interprétation littéraire/Exégèses (poésie, musique, religion, peinture, etc.) Démythologisation Désymbolisation	Renaissance (XIVs. - XVIs.)	Traductions de Platon, de Hermès Trismégiste *(Corpus hermeticum),* Ouvrages philosophiques *(Théologie platonicienne, Christiana religione)* *Secretum secretorum* (traduction) Recettes, ouvrages médicaux, alchimistes *(De omnibus mundi balneis)* Courants philosophiques, littéraires, artistiques (Humanisme)	M.Ficin (1433-1499) F.Storella Paracelse (1493-1541) M.Savonarola (1384-1462) Pétrarque (1304-1374), L.Valla (1407-1457), Erasme, T.More, G.Budé
6	Théorisation de l'interprétation des textes religieux, philosophiques, littéraires etc. Naissance de la science herméneutique	Les temps modernes (XVIIs. – XIX s.)	Ouvrages des philosophes et romantiques allemands *Discours sur la religion* (1799), *Herméneutique* (post mortem 1959) *Introduction à l'étude des sciences humaines* (1883*), Le monde de l'esprit* (1926)	F.Schleiermacher (1768 – 1834) W.Dilthey (1833 - 1911)

7	Méthode de recherche (philosophique, théologique, littéraire, linguistique etc.) Science /discipline	Les temps contemporains (XX – XXI s.)	Ouvrages des herméneutes contemporains *Phénoménologie de la conscience religieuse* *Vérité et méthode* *Pour une herméneutique littéraire* *Les limites de l'interprétation* *De l'interprétation, Essai sur Freud* *Arts et sciences du texte*	M.Heidegger H.- G. Gadamer H.R.Jauss U. Eco P. Ricoeur F. Rastier

Ce schéma illustre que sur le plan de l'interprétation du texte, l'approche herméneutique a subi tout un parcours multimillénaire qui s'est déroulé pendant plusieurs étapes historiques, sous différentes formes d'activités herméneutiques et par divers herméneutes. On peut remarquer le fait que d'une étape historique à l'autre, l'approche herméneutique a connu un progrès de nature qualitative, a partir des premières règles et jusqu'à une démarche complexe des temps modernes, comme il suit ci-dessous:

- **Aristote –** règles écrites d'interprétation des textes,
- **Hillel Hazaken –** sept règles d'interprétation des textes,
- **Rabbi Ishmaël –** treize principes d'interprétation des textes,
- **Le judaïsme rabbinique –** quatre sens ou PARDES de l'interprétation des textes : *peshat, remez, drash, sod,*
- **Les Humanistes –** approche philologique (traduction, grammaire, interprétation) des textes,
- **F. D. E. Schleiermacher –** approche scientifique et didactique complexe *(Herméneutique*).

C'est avec la vision de F. D. E. Schleiermacher que l'herméneutique s'approprie une approche complexe liée aux plusieurs facteurs, parmi lesquels :

- La complexité de l'herméneutique générale qui inclut la théorie de l'interprétation grammaticale et la théorie de l'interprétation psychologique ;
- L'approche objective qui prévoit le côté grammatical/impersonnel de l'interprétation (la grammaire/la syntaxe préexistante à laquelle « même Jésus obéit ») ;
- L'approche subjective qui vise le côté personnel d'un esprit individuel qui s'exprime par des signes ;
- Le rôle de l'herméneutique qui consiste à dépasser la lettre du texte afin de mettre en relief l'esprit de son auteur, à partir des signes qui lui permettent l'objectivation (Schleiermacher, 2001).

Dans le cadre du même ouvrage, on peut dépister pour la première fois la vision de Schleiermacher sur l'asymptotisme du sens textuel qui prévoit que :

- La compréhension du sens d'un texte jusqu'à la fin est une illusion ;
- L'interprétation d'un texte est une activité continue ;
- La série d'interprétations d'un texte est illimitée non par déficience de méthodologies, celles-ci étant en permanente évolution et progrès, mais par principe ;
- L'auteur n'est jamais conscient de la multitude de significations des mots qu'il utilise ;
- Au-delà de chaque mot se trouve tout un monde spirituel, monde qui dépasse énormément l'utilisateur de ces signes ;
- En tant qu'êtres historiques, si bien l'auteur que l'interprète ne s'appartiennent pas intégralement ;
- Pour comprendre un texte au sens absolu, il faudra connaître toutes les actualisations possibles de sa langue, fait impossible ;
- Pour comprendre un texte au sens absolu du point de vue psychologique, il faudra avoir une connaissance exhaustive de l'homme, fait aussi impossible (*ibidem*).

Cette synthèse scientifique converge vers l'idée que la compréhension d'un texte ne peut être jamais une opération achevée, mais une activité permanente et continue, de nature asymptotique, qui présuppose que la quête d'un sens ultime ne pourra jamais finir et que d'autres horizons interprétatifs peuvent s'ouvrir. C'est là aussi le point vulnérable de la théorie herméneutique de Schleiermacher, car, placé devant une telle approche, le lecteur se sent impuissant d'aboutir à un sens final et cela mène l'auteur à l'appui sur l'intuition, la divination, le flair, le talent du lecteur, ce qui, selon nous, complique la situation de l'herméneute. Or, il faut reconnaître que la méthodologie de l'approche herméneutique a beaucoup évolué et qu'elle est devenue beaucoup plus complexe. Pour cela, il est nécessaire que les méthodologies actuelles prennent en considération les spécificités du texte littéraire déjà évoquées, qu'elles effectuent une discrimination des niveaux de compétences du lecteur, par conséquent des types de récepteurs, qu'elle implique la dimension axiologique du texte, etc. (Guţu, 2013), fait qui nous préoccupe depuis 1991 et que nous avons dévoilé petit à petit dans nous ouvrages concernant ce sujet.

Dimension dialectique et asymptotique de l'approche herméneutique : études de cas

Selon nous, pour réduire du caractère asymptotique du sens textuel, il est nécessaire de mettre en place des méthodologies complexes, capables d'entraîner le lecteur dans le processus de lecture, compréhension, déconstruction et évaluation du sens du texte. Ces méthodologies devraient emporter :

- une approche *complexe* qui engloberait plusieurs dimensions possibles du texte (sémiotique, linguistique, stylistique, pragmatique, etc.) ;

- une approche *par plusieurs niveaux d'interprétation* (archi/supra/inter/pré/intra /métatextuel) ;
- une approche *dialectique implicite* (le va-et-vient de la démarche interprétative, la corrélation dichotomique quantité-qualité, etc.) ;
- une approche *asymptotique* toujours valable (les débouchés de l'horizon interprétatif et l'acceptation de certaines marges interprétatives).

Ainsi, une vision dialectique, réalisée par le prisme de la dichotomie quantité-qualité, assure la compréhension du rapport qui s'établit entre:

- la plurilecture (*aspect quantitatif*) du texte analysé et la compréhension/conscientisation/socialisation du sens interprété *(aspect qualitatif)* dans le cas du texte littéraire de différents genres (roman, nouvelle, poème) ;
- le volume du texte lu *(aspect quantitatif)* et l'expression synthétique de son idée *(aspect qualitatif)* pour le cas d'une *trilogie* ou *tétralogie*.

Si l'on se lance sur l'analyse de corpus dans l'étude de cas de la dimension dialectique de l'approche herméneutique, alors le texte de la **Peste** de A. Camus démontre comment l'auteur exploite habilement la corrélation dichotomique quantité-qualité afin de jouer sur des effets esthétiques originaux. A remarquer, par exemple, le fragment ci-dessous :

> […] Les fléaux, en effet, sont une chose commune, mais on croit difficilement aux fléaux lorsqu'ils vous tombent sur la tête. Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus […].

On peut observer que le jeu sur la dichotomie quantité – qualité dans la séquence *autant de pestes que de guerres* met en relief l'idée que du point de vue quantitatif l'humanité a connu un nombre quasi identique de pestes et de guerres. Mais c'est l'impact qualitatif qui est plus important, car l'auteur insiste plutôt sur l'effet esthétique de cette corrélation dialectique, en nous conviant à faire la différence entre les cataclysmes causés par la nature, devant lesquels l'Homme se trouve impuissant, et les cataclysmes générés par l'homme lui-même (sociaux, politiques, interculturels, économiques). Ceci permet de compléter l'idée centrale du texte camusien – *la peste ne vient pas de l'extérieur, mais de l'intérieur de l'homme*, par l'invitation que dans le cas où l'on ne peut pas éviter les premiers cataclysmes, il faut faire tout le possible pour en éviter au moins les seconds.

La même corrélation dialectique est actualisée par l'auteur dans un autre fragment du même texte :

> […] Le docteur se souvenait de la peste de Constantinople qui, selon Procope, avait fait dix mille victimes en un jour. Dix mille morts font cinq fois le public d'un grand cinéma. Voilà ce qu'il faudrait faire. On rassemble les gens à la sortie de cinq cinémas, on les conduit sur une place de la ville et on les fait mourir en tas pour y voir un peu clair. Au moins, on pourrait mettre alors des visages connus sur cet entassement

> anonyme. Mais, naturellement, c'est impossible à réaliser, et puis qui connaît dix mille visages ?

Cette fois-ci la corrélation dichotomique quantité - qualité est utilisée par l'auteur pour transmettre, par le biais d'un entassement quantitatif *(dix mille)*, rajusté délicatement aux réalités modernes très en vogue *(le public de cinq cinémas)*, un message esthétique de nature qualitative - *l'indifférence des hommes envers la peste*. Voilà pourquoi il faudra *mettre alors des visages connus sur cet entassement anonyme* pour rendre l'homme plus sensible et réceptif aux souffrances de l'autrui et aux conséquences que la peste peut entraîner (quantitatives et qualitatives), tout en faisant allusion aux procédés mises en place pendant la guerre par les nazis, dont *la Peste* est une allégorie.

Pour le cas de la dimension asymptotique de l'approche herméneutique, on pourrait se référer à la séquence du texte *Demain, dès l'aube…* de V. Hugo :

> […] Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
> Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
> Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
> Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.
> Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
> Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur[…].

Ce texte, un chef-d'œuvre de la littérature universelle, est tellement connu qu'il semble avoir épuisé sa valeur sémantique et/ou esthétique – *le témoignage d'un amour paternel (aussi fort que celui maternel) pour sa fille morte, capable de maintenir la même* <u>*douleur*</u>, <u>*souffrance*</u>, <u>*solidarité*</u>, <u>*compassion*</u>, *en dépit de tout obstacle (naturel, temporel, physique, psychologique*). Tout de même, sa dimension asymptotique engage des horizons sémantiques complémentaires qui permettent des marges interprétatives par la corrélation des thèmes dominants de *l'amour* et de *la mort* et qui s'actualisent par des motifs souvent inobservables relevés dans les vers suivants: *[…] Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe, / Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur[…].* Cet autre débouché interprétatif est lié au motif de *la culpabilité paternelle* de nature chrétienne que l'auteur ressent face à la perte précoce de sa fille et qui l'oblige à ne pas regarder, admirer, contempler un paysage naturel tellement pittoresque que sa fille aimait aussi savourer, mais qui ne pouvait plus le faire par sa faute en tant que père qui aurait dû la protéger et la sauver.

Constat

L'approche herméneutique du texte littéraire s'avère finalement assez complexe et se manifeste sous plusieurs perspectives – ontologique, dialectique, asymptotique, entraînant divers repères d'actualisation de nature linguistique, littéraire, axiologique, culturelle, didactique.

Une telle approche, considérée comme le point de vue herméneutique (J. Fontanille), devient possible dans le cas d'une compétence lectorielle encyclopédique, intertextuelle, interculturelle, intersémiotique, capable d'assurer l'effet esthétique escompté.

Les textes d'A. Camus et de V. Hugo peuvent servir d'exemples pour démontrer les dimensions asymptotique et dialectique d'une telle approche.

Notes

[1] du grec hermeneutikè, art d'interpréter et du nom du dieu grec Hermès, nom du messager des dieux et interprète de leurs ordres, in : (http://fr.wikipedia.org/wiki/Herm%C3%A9neutique).

[2] Comme l'intérêt du sujet est l'herméneutique, on dira toutefois qu'une discipline comme *la symbologie* a été aussi élaborée et pratiquée dans le circuit didactique moldave depuis 1991, contenant tous les compartiments nécessaires, pareillement à celui d'*herméneutique* (symbolique générale, symbolisme particulier et symbolisme appliqué), y inclus son appareil épistémologique, téléologique et méthodologique adéquat. Un telle discipline s'est proposée d'étudier et d'analyser le symbole dans divers types d'imaginaire humain (mythologique, religieux, folklorique, poétique, etc.) et d'évaluer le mécanisme de sa formation comme signe esthétique motivé, ses fonctions et ses particularités esthétiques multiples. Elaborée comme cours optionnel au cycle de licence sur la base du support didactique *Le symbole et ses fonctions textuelles* (Guţu, 1991), la symbologie devient un cours obligatoire de spécialité au cycle de master depuis 1998, bénéficiant du support didactique *Symbologie* publié en 2014 (Guţu, 2014).

[3] Structuration empruntée au distingué sémioticien belge J. M. Klinkenberg pour le cas de sa sémiotique (Klinkenberg, 2000).

Références bibliographiques

Camus, Albert. *La Peste*. Récit. Paris: Les Éditions Gallimard, 1947.

Guţu, Ion. « La dimension axiologique du niveau métatextuel dans l'interprétation du texte littéraire », *Probleme de lingvistică generală şi romanică.* Chişinău : CEP USM, 2013, p.73-78.

---. *Le symbole et ses fonctions textuelles.* Chişinău : USM, 1991.

---. *Symbologie.* Chişinău : CEP USM, 2014.

Eco, Umberto. *Les limites de l'interpretation.* Paris : Grasset, 1992.

Klinkenberg, Jean Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris: éd. Seuil, 2000.

Ricoeur, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I.* Paris : Le Seuil, 1969.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Hermeneutica*. (traducere şi studiu introductiv Nicolae Râmbu). Iaşi: P*olirom*, 2001.

<(http://www.cnrtl.fr/etymologie/hermeneutique)>.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Herm%C3%A9neutique>.

Mikhaïl Bakhtine et la dimension herméneutique du dialogisme littéraire et linguistique

Dan STERIAN
Université « Spiru Haret », Bucarest, Romania

Résumé
Notre analyse portera sur la dimension herméneutique du concept de dialogisme introduit par un important théoricien du roman, Mikhaïl Bakhtine, en traçant une ligne de démarcation nette entre le dialogisme littéraire et le dialogisme linguistique. Nous y expliquons les deux formes majeures du dialogisme bakhtinien produisant souvent des effets herméneutiques, *le dialogisme linguistique*, terme repris et développé aussi par le linguiste Oswald Ducrot, et le *dialogisme discursif*. Au niveau du *dialogisme discursif* nous expliquons également toutes ses manifestations parmi lesquelles il est à mentionner le dialogisme interdiscursif, l'intertextualité, le dialogisme interlocutif, le dialogisme intralocutif.
Mots-clés : *dialogisme bakhtinien, dialogisme linguistique, dialogisme discursif, dialogisme interdiscursif, intertextualité, dialogisme interlocutif, dialogisme intralocutif.*

Abstract
Our study focuses on the hermeneutic dimension of the concept of "dialogism" introduced by the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin, who establishes the distinction between literary dialogism and linguistic dialogism. We explore the two major forms of the Bakhtinian dialogism that often enhance hermeneutic effects, namely *linguistic dialogism* – concept that is taken up and developed by the French linguist Oswald Ducrot, and *discursive dialogism* respectively. We also analyze and account for the different types of dialogic discourse, such as interdiscursive dialogism, intertextuality, interlocutive dialogism, intralocutive dialogism.
Mikhail Bakhtin was an important semiotician who worked on literary theory, ethics and the philosophy of language. His writings, on a variety of subjects – *Problems of Dostoevsky's Art, Problems of Dostoevsky's Poetics, Rabelais and His World* – inspired scholars working in a number of different traditions and in disciplines as diverse as literary criticism, history, philosophy, sociology, anthropology and psychology.
Key-words: *Bakhtinian dialogism, linguistic dialogism, discursive dialogism, interdiscursive dialogism, intertextuality, interlocutive dialogism, intralocutive dialogism.*

Le concept de dialogisme commence à être véhiculé à partir des années 1920 grâce aux travaux que le philosophe et linguiste russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) entreprend à partir de deux études importantes, l'une consacrée à Dostoïevski, l'autre à Rabelais. Le point de départ dans la définition du terme de *dialogisme* que Bakhtine introduit coïncide avec sa théorie conformément à laquelle le langage constitue un médium social et tous les mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant. Autrement dit, il considère par sa théorie de la communication que « la

juxtaposition dialogique, dans le roman, des langages purs à côté des hybridations, est un moyen puissant pour créer les images des langages. La confrontation dialogique des *langages* (et non des *sens* qu'ils renferment) trace les frontières des langages, permet de les sentir, oblige à entrevoir les formes plastiques du langage » (Bakhtine, 1978 : 181).

En littérature, c'est surtout dans le roman qu'on rencontre un type particulier de restitution des discours sociaux où le point de vue de l'auteur ne supprime pas ceux qui se font entendre autour de lui ou qu'il attribue à ses personnages, mais sans lui appartenir.

Bakhtine construit ainsi sa démarche sur l'analyse du genre romanesque, dans lequel il observe que l'écrivain a la possibilité de convoquer toutes sortes de voix, celles du narrateur et des personnages. Quant à ces voix, elles s'expriment et à la fois font circuler également différents points de vue, qui peuvent se compléter, se soutenir ou se contredire.

En se référant au dialogisme, Mikhaïl Bakhtine avance ainsi l'idée que tout énoncé comporte en lui du déjà-dit, se construit sur des propos anonymes et collectifs, qui font référence à une *doxa*.

La doxa relève de l'opinion et concerne les croyances et les principes établis, renfermant donc certaines représentations et opinions communes. Tenant compte de cette perspective, le dialogisme nous apparaît comme l'ensemble des discours antérieurs, déjà tenus, qui restent cachés derrière tout discours présent ou du moment où l'on parle. Il s'agit d'un bruissement constitutif qui peut aller du contenu explicite à la simple évocation, du on-dit à l'idée reçue. Ce que le dialogisme fait donc c'est de poser « l'autre dans l'un », désignant ainsi l'existence et la concurrence de plusieurs « voix » dans un texte où s'expriment des points de vue idéologiques ou sociaux divergents, même incomparables.

Pour Bakhtine le dialogisme représente donc les traces de la présence de l'autre que l'on peut identifier en général au niveau du discours, conséquence d'un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond. Le dialogisme désigne également un type de compréhension de l'autre, toute compréhension étant dialogique, comme l'affirme aussi Tzvetan Todorov dans l'introduction de son étude *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique :*

> Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension *intertextuelle* […]. Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il presse et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes (Todorov 8).

Les théories de Bakhtine sur le dialogisme, à côté des théories des actes de parole opèrent ainsi une mutation au niveau de l'analyse de la parole dont l'intérêt change progressivement de l'énoncé vers l'énonciation.

Le dialogisme: définition

Le *dialogisme*, au sens de Bakhtine, concerne le discours en général. Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours: le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond. Quant à la *polyphonie*, au sens de Bakhtine, elle peut être sommairement décrite comme pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque. Elle a donc, à l'origine, une acception plus strictement littéraire.

Le dialogisme représente donc une forme de compréhension de l'autre qui, à la différence de l'écoute passive, signifie participation active et créatrice, une compréhension répondante.

Le dialogisme (ou polyphonie implicite des voix sous-jacentes à un discours) diffère radicalement de ce qu'on comprend par le terme de dialogue, qui suppose au moins deux sujets parlants. Oswald Ducrot considère que la polyphonie devient identifiable seulement au niveau d'une seule et même intervention, donc au niveau d'un même et seul énoncé, produit par un seul sujet parlant, disjoint en deux locuteurs différents, produisant un effet de double énonciation (cf. Ducrot 43).

Parmi les pragmaticiens qui se sont intéressés au dialogisme il faut retenir Francis Jacques qui a expliqué dans son livre *Différence et subjectivité* le phénomène de la manière suivante : «Une énonciation est mise en communauté de sens, elle est produite bilatéralement de quelque manière entre les énonciateurs qui s'exercent à la bivocalité et au double entendre.Quant à l'idée de parole dialoguée il faut préciser qu'elle dépend de la relation interlocutive » (334).

Quant aux *lois de discours* (43), Ducrot définit la polyphonie (ou le dialogisme) comme un « discours à plusieurs voix » et il affirme que « l'étude des dialogues effectifs montre que l'enchaînement des répliques se fonde généralement moins sur ce qu'a dit le locuteur que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit » (22). Donc la simple signification d'une phrase peut cacher le vrai sens d'un énoncé, l'interprétation de la signification en fonction de la situation devenant possible seulement par la prise en compte des lois des discours.

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

En guise de conclusion sur les vrais « sens » de la *polyphonie* bakhtinienne et afin d'éviter toute confusion nous faisons appel au schéma d'Émile Roulet qui extrait de la théorie de Bakhtine trois définitions du concept, en opérant ainsi une démarcation nette au niveau du concept dont nous tiendrons compte dans notre analyse.

Selon Roulet la première acception du terme de polyphonie « est celle de diversité des voix (des langues, des variétés de langues et styles) qui se manifestent dans les énoncés successifs d'un discours (romanesque avant tout) » (69-71).

Cette première définition de Roulet synthétise la conception de Mikhaïl Bakhtine de *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* qui représente certainement la forme la plus radicale de théorisation du concept de polyphonie, car le sociolinguiste russe reprend au milieu des années 60 son essai de 1929 sur la *Poétique de Dostoïevski*, en se proposant de montrer en quoi consiste la polyphonie de ce type de roman contrasté avec celui de Tolstoï, un roman monologique, comme tout roman poétique. Par là *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* devient une démonstration controversée, marquant à la fois le point de départ de la théorie polyphonique :

> La multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues, l'authentique polyphonie des voix pleinement valables est effectivement la particularité profonde des romans de Dostoïevski. Il n y'a pas dans ses œuvres pluralité de caractères et de destins se développant au sein d'un monde unique, monde objectif éclairé par l'unique conscience de l'auteur, mais véritablement multiplicité de consciences pleinement qualifiées, possédant chacune leur monde et se combinant ici dans l'unité d'un événement tout en restant non confondues. Effectivement les héros principaux de Dostoïevski, tels que les conçoit l'écrivain lui-même, ne sont pas seulement produits de la parole de l'auteur mais aussi sujets de leur propre parole directement signifiante […]. La parole que le héros prononce sur lui-même et sur le monde a le même poids que celle d'un auteur ordinaire […]. Elle possède une exceptionnelle indépendance dans la structure de l'œuvre, elle résonne en quelque sorte *aux côtés de* la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle ainsi qu'avec les voix non moins qualifiées des autres héros (Bakhtine, 1970 : 10-11).

La deuxième signification du concept, selon Émile Roulet, équivaut à la vision bakhtinienne sur la théorie polyphonique telle qu'elle résulte de l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman désigne* et fait référence à la pluralité des voix qui peuvent exister « au sein d'un même énoncé (un «hybride») ». (69-71)

En s'intéressant à la pluralité des voix « du sein d'un même énoncé » Bakhtine admet que les polyphonies peuvent fonctionner aussi en dehors de l'espace littéraire :

> Il suffit d'écouter et de méditer les paroles qu'on entend partout, pour affirmer ceci : dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité) (Bakhtine, 1978 : 158).

Dans cette acception, à côté des formes du discours rapporté ou discours indirect libre, la polyphonie est plutôt un dialogisme interdiscursif qui caractérise toute prise de parole qui, pour se faire reconnaître par l'interlocuteur, doit s'inscrire dans le langage commun d'une communauté. La dernière acception du concept de polyphonie, appelée « diaphonie » selon la terminologie de Roulet, consiste dans :

> […] la reprise et l'intégration du discours de l'interlocuteur dans le discours du locuteur. Dans une telle structure, en effet, l'énonciateur ne se contente pas de réagir à une parole présente, sans la toucher, ou de se référer à des paroles absentes, il commence par reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci (69-71).

Types de dialogisme

Bakhtine identifie deux formes majeures de dialogisme, *le dialogisme linguistique*, concept repris et développé aussi par O. Ducrot, et le *dialogisme discursif*, ce dernier connaissant plusieurs manifestations, parmi lesquelles le dialogisme interdiscursif, l'intertextualité, le dialogisme interlocutif, le dialogisme intralocutif.

Le dialogisme linguistique

Le *dialogisme linguistique*, selon Bakhtine, est le résultat de l'aliénation constitutive que la langue reflète, l'effet d'une synthèse entre la langue héritée d'autrui et les paroles qui contiennent les usages d'autrui. Il s'agit d'un dialogisme intrinsèque, constitutif de la langue, porteur de différentes empreintes individuelles que Bakhtine définit, dans un texte de 1929, que nous empruntons à Tzvetan Todorov :

> Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité (Bakhtine *apud* Tzvetan Todorov 77).

Selon Tzvetan Todorov, la situation où l'énoncé devient le résultat d'un donné linguistique et non seulement d'une intention de parole, pose souvent la question d'un dialogisme passif existant dans la langue : « Chaque énoncé est orienté vers un horizon social, fait d'éléments sémantiques et évaluatifs ; le nombre de ces horizons verbaux et idéologiques est élevé mais non illimité ; et chaque énoncé relève nécessairement d'un ou plusieurs types de discours déterminés par un horizon» (89).

Le dialogisme discursif

Si le dialogisme linguistique avance l'idée que parler signifie être placé/situé dans la langue commune et n'y avoir de place que relativement aux mots d'autrui, le *dialogisme discursif* déplace l'intérêt dans une autre zone, celle de la parole et du discours, en insistant sur une autre dimension dialogique, mais constitutive du discours. Le dialogisme discursif voit l'autrui comme partenaire de discours, car tout discours émane toujours d'autrui parce que c'est toujours en considération d'autrui qu'il se construit. L'autrui devient ainsi l'instance qui écoute et comprend et qui donne un sens au discours.

Selon Laurent Jenny, la simple présence de la parole d'autrui dans le discours ne relève pas toujours de manifestations de dialogisme. De ce point de vue il faut délimiter entre ce qui tient strictement au dialogisme (dialogisme interdiscursif, intertextualité, dialogisme interlocutif, dialogisme intralocutif) et ce qui est allusion vague ou « citation explicite des propos d'autrui »[1]

Le dialogisme interdiscursif

Le dialogisme interdiscursif désigne la rencontre d'un énoncé avec tous les énoncés qui ont été produits avant lui sur le même objet, considère le texte ou l'énoncé comme une réponse à un/des discours antérieur(s). On peut définir cette forme de dialogisme comme une macro-interaction, puisque, de la reprise d'un dire précédent sur une question, on peut supposer que tout énoncé est tourné vers une éventuelle réponse qu'il recevra.

Cette forme de dialogisme constitutif très répandue qu'on appelle *interdiscursif* est difficile à identifier en l'absence de marques explicites ou implicites d'autres voix, certains phénomènes de reprise d'un dire antérieur ou du dire d'un autre n'étant pas nécessairement conscients, toute parole résultant ainsi d'un ensemble de dialogues avec des opinions et des discours. L'énoncé qui résulte porte les traces du contact réunissant tous les énoncés antérieurs et ces marques laisseront entendre, selon une gamme variable d'intensité et d'intelligibilité, les voix antérieures.

Dans les cas de *dialogisme interdiscursif* le sujet parlant est un co-acteur participant à un processus de reconstruction permanente de signification à partir de l'infinité des discours réels ou potentiels qu'il crée et hérite à la fois. Le locuteur n'est pas à l'origine du sens, il ne fait ainsi qu'actualiser à l'aide d'autres voix certains opinions et points de vue, son discours renfermant toute une somme d'énonciateurs non identifiables. Le discours devient ainsi une synthèse particulière regroupant différents points de vue mis en scène, le plus souvent d'une manière inconsciente, qui laisse au locuteur le sentiment d'avoir simplement exprimé des contenus très personnels.

Le dialogisme interdiscursif présuppose « un type particulier de relations sémantiques, dont les membres doivent être uniquement des énoncés entiers […] derrière lesquels se tiennent (et dans lesquels s'expriment) des sujets de parole,

réels ou potentiels, les auteurs des énoncés en questions » (96). Toute analyse du dialogisme interdiscursif doit tenir compte du côté *constitutif*, dont on a déjà parlé et qui se trouve présent partout, qu'on le sache ou non, dans les mots et les phrases qu'on utilise, les proverbes, les citations insérées ou implicites. On peut opposer ce type de dialogisme *au dialogisme montré*, qui est imprégné des traces représentant la parole des autres ou la parole autre dans notre discours, par plusieurs procédés linguistiques explicites tels la citation, les guillemets, l'italique, le soulignement par un changement intonatif, ou par d'autres marqueurs comme l'ironie ou les points de suspension. En proposant le concept d'*hétérogénéité du sujet* dans l'article *Modalisation, dialogisme et polyphonie*, Robert Vion explique qu'il représente « un sujet clivé dont l'intériorité est construite de l'extérieur »[2] comme conséquence directe du dialogisme interdiscursif. Quant à la notion d'*hétérogénéité montrée* (Authier-Revuz, 1982 : 91-151), introduite par Jacqueline Authier-Revuz, elle est employée pour désigner les phénomènes qu'implique le dialogisme interdiscursif et qu'on a énoncés : ironie, citation, guillemets, etc.

De nos jours, la publicité utilise abondamment le dialogisme interdiscursif.

L'intertextualité ou le dialogisme littéraire interdiscursif

L'intertextualité ou l' «interaction textuelle» représente une forme de dialogisme interdiscursif qu'on retrouve en littérature pour désigner la rencontre (et la présence en son sein) d'un texte littéraire avec un texte antérieur. Cette définition du concept a été proposée par Julia Kristeva qui voit l'intertextualité comme un élément constitutif de la littérature, mais la notion a été reprise par d'autres théoriciens de la littérature, parmi lesquels Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre, qui se sont davantage intéressés sur le fonctionnement des reprises thématiques, les métamorphoses des motifs ou les modalités esthétiques de la présence d'un texte dans un autre que sur la dimension énonciative du dialogisme. Ces études littéraires ont également visé une redéfinition de la littérature en fonction de la reprise incessante d'un texte à l'autre ou de la combinaison de différents textes antérieurs compris comme des codes utilisés par l'auteur.

Nous expliquerons largement le concept d'intertextualité dans la dernière section de ce cadre théorique, à côté d'autres phénomènes littéraires tels le dialogisme et la polyphonie littéraire, en essayant à la fois de relever certaines différences ou similitudes.

Le dialogisme interlocutif

Le dialogisme interlocutif apparaît dans le cadre d'une interaction verbale, il suppose donc un face-à-face et des locuteurs potentiels et représente *la rencontre d'un énoncé avec un autre*. Il ne faut pas confondre le dialogisme interlocutif avec le dialogue dans le sens dialogal du terme, impliquant des co-locuteurs qui échangeant de simples propos, parce qu'il représente une *forme d'anticipation sur*

le dire d'un autre, autrement dit la prise en compte de la réponse anticipée de l'autre. Il s'agit d'un type de dialogisme qui anticipe, prévoit ou oriente, résultant toujours d'une interaction, de la rencontre d'un dire antérieur et un dire potentiel, d'un déjà-dit et un dire à venir.

Ce type de dialogisme permet au locuteur de prévenir les objections éventuelles et d'organiser des développements discursifs aptes à persuader ou à séduire. Le dialogisme interlocutif peut prendre la forme d'une insertion, dans le dire, de paroles attribuables à l'interlocuteur. Le débat politique est un bon exemple dans ce sens, en offrant de nombreux exemples de dialogisme interlocutif lorsque le locuteur pose des questions (et y répond) auxquelles lui-même donne la réponse.

Le dialogisme intralocutif

Le *dialogisme intralocutif*, le dernier type de dialogisme qu'on y présente, constitue une forme particulière de dialogisme qui concerne les rapports que le sujet parlant entretient avec sa propre parole. Ce type de dialogisme peut prendre différentes formes : simple reprise d'un dire antérieur du sujet parlant qu'il mentionne à nouveau, commentaire sur son propre dire, monologue s'ouvrant au dialogisme. Chez certains linguistes comme chez Jacqueline Authier-Revuz par exemple, ce type de dialogisme s'appelle *autodialogisme* (Authier-Revuz, 1995) tandis que Jacques Brès propose le terme d'*intradialogisme* (Brès 191-212).

Quelques conclusions sur le dialogisme bakhtinien

Nous pouvons affirmer que le **dialogisme** bakhtinien s'est développé dans le sens d'une bipolarité qui a influencé les recherches ultérieures variées: d'une part il y a *le dialogisme constitutif*, inhérent au discours, à la langue, au sujet, qu'on retrouve dans l'acte même de parole en tant qu'acte de production – compréhension ; et d'autre part il existe *le dialogisme polyphonique*, ou tout simplement la *polyphonie*, qui est un phénomène repérable surtout au niveau du sens de l'énoncé et qui s'accompagne selon Bakhtine de certaines relations de plurilinguisme, plurivocité ou pluristylistique, comme véritable effet du premier dans la zone de l'énoncé.

Le dialogisme représente l'une des composantes de ce que nous appelons d'habitude la dimension interactive du langage, qu'on retrouve non seulement dans la langue, mais aussi dans le sens de l'énoncé.

La présence de plusieurs énonciateurs qu'on appelle voix dans une seule et même intervention ou unité monologale démontre de l'interdiscursivité dont les manifestations polyphoniques au sein de l'espace de l'énoncé peuvent prendre des formes diverses : simple dialogue ou structure hybride qui « appartient par ses traits grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux „langages", deux horizons sémantiques et évaluatifs » (Bakhtine, 1975/1982 : 137). Le caractère le plus important de l'énoncé reste son dialogisme, c'est-à-dire

sa dimension intertextuelle et polyphonique qui se revendique comme une caractéristique fondamentale de tout discours, celle d'entretenir des relations diverses, d'une manière plus ou moins explicite avec d'autres textes et discours antérieurs, ou même postérieurs se référant au même objet.

Le principe dialogique est formulé dans les termes suivants par Francis Jacques : « Une énonciation est mise en communauté de sens, elle est produite bilatéralement de quelques manière entre les énonciateurs qui s'exercent à la bivocalité et au double entendre. Quant à l'idée de parole dialoguée il faut préciser qu'elle dépend de la relation interlocutive » (334).

Très importantes restent *les conséquences du dialogisme*, car en premier lieu il confère à l'énonciation une nature relationnelle et interactionnelle. Puis, le dialogisme devient le moteur de deux activités indissociables du vouloir-dire et de la compréhension : signifier et comprendre, même lorsque la relation interlocutive est inégale ou lorsqu'elle fait l'objet d'une négociation conflictuelle dans le discours. Que l'on assimile soit à l'intertextualité, soit à la polyphonie, le **dialogisme** fait référence, comme on l'a déjà vu, à la répartition de tout message sur deux instances énonciatives qui sont en relation actuelle. La notion de « dialogisme » peut être mieux comprise à l'aide des couples dialogal / monologal et dialogique / monologique. Il faut faire la différence entre le couple monologal / dialogal**,** comme forme de discours supposant un et plusieurs locuteurs, et le couple monologique/ dialogique, comme discours fermé, clos sur sa propre organisation, par rapport à/versus un discours centré par la confrontation de paroles provenant d'autres personnes (fonction du discours). On peut donc affirmer que l'énoncé dialogique non seulement « rapporte » un autre énoncé mais, en même temps, il établit un « dialogue » avec celui-ci.

> Les énoncés longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique – par exemple : le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul – sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques (Volochinov *apud* Todorov 292).

Les théories linguistiques et littéraires de Bakhtine sur le dialogisme ont été reprises et développées en linguistique par Oswald Ducrot et l'école scandinave[3] et dans le champ littéraire ont été continuées par des théoriciens tels Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre.

Notes

[1] Laurent Jenny, *Dialogisme et polyphonie – méthode et problèmes*, Département de Français moderne, Université de Genève, 2003, in : (http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.ht)

[2] Robert Vion, « *Modalisation, dialogisme et polyphonie* », 2005 (http://aune.lpl.univ-aix.fr/~fulltext/2463.pdf)

[3] La théorie scandinave de polyphonie ou ScaPoLine ; ses représentants sont Henning Nølke, Michel Olsen, Kjersti Fløttum, Kathrine Jørgensen, Coco Norén, Helge Vidar Holm qui s'intéressent particulièrement à établir un point commun entre la théorie du dialogisme littéraire initiée par Bakhtine (ou polyphonie littéraire) et celle du dialogisme linguistique (ou polyphonie linguistique) développée par Ducrot, dans le but d'obtenir une nouvelle méthode d'analyse qui puisse être appliquée à tous les types de textes. Leur théorie a une forte visée *sémantique, discursive, structuraliste et instructionnelle* comme nous pouvons l'observer chez H. Nølke et M. Olsen : « Elle est sémantique parce que son objet est le sens des énoncés; elle est discursive parce que le sens est vu comme constitué de traces d'un discours cristallisé et parce que ce sens concerne l'intégration discursive de l'énoncé; elle est structuraliste parce qu'elle part d'une conception structuraliste de l'organisation du discours; elle est instructionnelle parce qu'elle fournit des instructions pour l'interprétation de l'énoncé. » (H. Nølke et M. Olsen, « Polyphonie, théorie et terminologie », Polyphonie, linguistique et littéraire, n°2, septembre 2000, p.120, édition électronique). L'école scandinave de polyphonie n'opère pas avec la notion de « voix », comme M. Bakhtine ou O. Ducrot mais avec celle de « points de vue ».

Références bibliographiques

Authier-Revuz, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi – Boucles réflexives et non-coïncidence du dire.* Paris : Larousse, 1995.

---. « Hétérogénéité montré et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». *DRALV*, 26, 1982, p. 91-151.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.

---. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski.* trad.Guy Verret. Lausanne : Éditions Âge d'Homme, 1970.

---. *Probleme de literatură si estetică.* Bucureşti : Univers 1975/1982.

Brès, Jacques. « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français ». *L'Autre en discours*, Montpellier, Praxiling/dialang, 1982.

Ducrot, Oswald. *Les mots du discours*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Francis, Jacques. *Différence et subjectivité. Anthropologie d'un point de vue relationnel.* Paris : Aubier-Montaigne, 1982.

Laurent, Jenny. « Dialogisme et polyphonie – méthode et problèmes ». *Département de Français moderne*, Université de Genève, 2003, in :
(http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.ht).

Roulet, Émile et al. *l'Articulation du discours en français contemporain.* Bern : Peter Lang, 1985.

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits Du Cercle de Bakhtine.* Paris : Seuil, 1981.

Vion, Robert. « Modalisation, dialogisme et polyphonie ». 2005 (http://aune.lpl.univ-aix.fr/~fulltext/2463.pdf)

La référence comme moyen d'édification du discours

Mihail RUMLEANSCHI
Université d'État „Alecu Russo"de Bălţi

Résumé
La présente recherche permet d'affirmer que les références sont des désignations linguistiques des éléments de la réalité qui secondent les identificateurs. Elles peuvent être analytiques ou synthétiques, virtuelles ou actuelles et, dans le discours, remplissent différentes fonctions. Centrée sur le rôle des noms propres dans l'édification du discours, l'étude démontre que les références nominales sont des unités qui créent l'identité du personnage. Elles reflètent l'attitude envers le personnage de ceux qui l'entourent et sont marquées par des connotations de différents types, servant très souvent à impulsionner les changements réplicatifs ce qui contribue à l'édification du discours. Elles servent aussi à caractériser l'identificateur en utilisant les ressources intertextuelles – une des caractéristiques principales du texte et du discours.
Mots-clés : *identificateur, symbole, séquence nominale, référence actuelle / virtuelle, identité du personnage, forme déictique, entropie, cohésion, intertextualité.*

Abstract
The undertaken research allows to state that references are linguistic nominations of real world elements which duplicate discursive identifiers. They may be analytic or synthetic, virtual or actual and in discourse/text they fulfill different functions. The article aims at the study of the role Proper names play in structuring discourse and it attempts to prove that nominal references are used to identify personages. They reflect the relation of surrounding people towards the personage and they characterize him from different perspectives: mentality, character, taste, habits, and intentions. They are marked by connotation and often bring about the introduction of dialogue speech which contributes to building discourse. References characterize identifiers with the help of intertextuality – one of the basic categories of text and discourse.
Keywords: *identifier, symbol, nominal syntactic structure, actual/virtual reference, personage identity, deictic forms, entropy, cohesion, intertextuality.*

La notion de référence occupe une place importante dans les recherches linguistiques. Son existence, riche en toutes sortes d'interprétations, fait néanmoins apparaître de nouvelles questions et demande qu'on revienne encore et encore sur ce phénomène. Il nous a donc paru oportun de mettre sur le papier quelques réflexions autour de cette notion et surtout autour de la façon dont on conçoit son rôle dans la construction du discours littéraire.

Les références apparaissent comme étant les synonymes des identificateurs. Elles permettent de faire fonctionner une variable sous un autre nom différent de celui sous laquelle cette dernière a été actualisée. De cette façon, toute référence doit obligatoirement porter sur un identificateur. Il est donc inadmissible de parler d'une référence sans indiquer sur quelle réalité elle porte. De

plus, il est nécessaire de comprendre que si on a mis en évidence une référence cela ne nous permet guère d'affirmer qu'on a créé un nouvel identificateur. Toutes les références se rapportent à des identificateurs déjà existants.

Trois facteurs, affirmait Aristote, interviennent dans tout entretien et toute discussion: les choses, les pensées (*intellectus*), les paroles (*voces*). Les choses sont ce que notre esprit perçoit à l'aide de nos sens et que notre intellect saisit en les plaçant dans différentes catégories, classifications. Les pensées, c'est le moyen à l'aide duquel nous connaissons les choses mêmes. Les paroles constituent ce par quoi nous signifions ce que nous saisissons intellectuellement (Rastier, 2007 : 4).

La référence comme moyen de signification ne cesse pas de donner lieu à des discussions depuis que le langage a été conçu comme un ensemble bien défini, ayant au moins une propriété distinctive: celle de désigner. On s'accorde à reconnaître que dans certaines conditions les séquences linguistiques peuvent être associées à certains segments de la réalité appelées références. Etant admis que les séquences linguistiques s'ordonnent en catégories et que les noms et les verbes n'ont pas le même statut référentiel – un problème qui demande des investigations plus détaillées – nous nous bornerons aujourd'hui à l'étude de la valeur référentielle des noms propres.

Dans notre étude nous avons trouvé nécessaire de formuler quelques distinctions et quelques termes utiles des données linguistiques pour lesquelles cette notion est pertinente.

Certains linguistes considèrent que du point de vue sémantique les noms propres sont des unités défectueuses, qu'ils n'ont pas de structure sémantique, et, par **conséquence**, ils ne peuvent pas avoir de référents. Leur seule fonction serait celle de nommer et de distinguer (Думенюк 224-225), c'est-à-dire les noms propres servent seulement à dénommer la personne et la distinguer d'une autre. Décidément, quand on dit Nicolas, on ne dit rien de cette personne. On atteste seulement qu'il s'agit d'un être humain, masculin et en dehors de tout contexte il ne nous est d'aucune utilité.

D'autres linguistes admettent que dans le cas des eidonymes (les pseudonymes caractérisant l'extérieur des personnes) on pourrait parler d'un contenu significatif parce que tout comme les appellatifs (les noms communs) les noms propres peuvent réunir des valeurs dénotatives et connotatives. Le spécifique des eidonymes consisterait dans le fait que leur valeur dénotative est déterminée non par leur fonction classificatoire, mais par celle d'individualisation (Белецкий 195).

Dans la langue, tout comme dans le discours, les noms de famille et les prénoms ont comme dénoté une personne concrète, individuelle, même si ce nom est porté par plusieurs personnes. Les milliers de Jeans, Hélènes, Maries ou Alexandre n'ont pas de traits communs, qui leur soient propres, et cela ne nous permet pas de les réunir dans des classes à part.

Il est à remarquer qu'entre la classe des noms communs et celle des noms propres il n'y a pas de frontière bien définie. Certains noms de famille, en obtenant un sens général, peuvent passer dans la catégorie des noms communs. Il s'agit ici

des noms de personnages littéraires qui, devenus des noms communs, sont très souvent employés dans le parler de tous les jours pour désigner des qualités, comme par exemple, Don Juan, Napoléon, Tartuffe, Pluchkine, Oblomov et d'autres: C'est un Don Juan (un coureur de jupes); il se croit Napoléon (il se croit très malin). Et, au contraire, beaucoup d'appellatifs ont leur origine dans les noms de famille: volt, ampère, mausolée, mauser, macadam etc. En même temps un grand nombre de noms de famille ont à leur origine des appellatifs connus par tout le monde: **ethnonymes**, zoonymes etc. (Dumas, Lemaître, La Fontaine, Renard, Leroux, Medvedev, Pétukhov, Lupu, Edu, Creangă, Puica et d'autres).

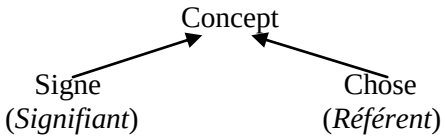
F. Rastier affirme que la séquence nominale peut avoir une référence – un segment de la réalité auquel elle est associée. Deux questions se posent à propos de la dénomination et de la référence. La première concerne l'existence du signe dans la langue: s'agit-il ou non d'une dénomination existante ? Par exemple, *oculiste* est une dénomination fixée dans la langue et *médecin des yeux* une désignation discursive. De même, *cardiologue* et *médecin de **cœur***. Cette question permet d'ailleurs de se prononcer sur la nature dénominative du signe et celle du type de la référence. Et la deuxième: le signe réfère-t-il synthétiquement ou analytiquement? (Rastier, 2001 : 107)

Oculiste et *cardiologue*, remarque F. Rastier réfèrent synthétiquement, *médecin des yeux* et *médecin de **cœur*** analytiquement, ce qui paraît normal. Notons que *chemin de fer, fer à repasser, floarea soarelui, maşină de spălat* réfèrent de la même manière qu'*oculiste* et *médecin des yeux*. Notons ensuite que la nature compositionnelle d'*oculiste* se **repère** assez aisément grâce à un radical qu'on perçoit dans *oculaire*. Autrement dit, le caractère **synthétique** ou analytique de la référence ne dépend pas de la mono- ou polylexicalité de la dénomination.

De cette façon, la dénomination est **caractérisée** par sa référence globale. Référence et dénomination vont de pair, affirme-t-il (*ibidem*). Une **dénomination** nomme un objet physiquement et socialement existant, étant en **même** temps le signe de cette existence. Pour nous un objet sans nom n'existe pas. On peut supposer que chaque objet de notre **expérience** possède une dénomination, et *vasafleurs* ou *chatapattes*, même si elles sont inconnues de nous, apparaissent comme quelque chose de familier. Et, au contraire, à chaque dénomination, par exemple *selfablanc*, nous supposons que correspond à une couleur, même si elle nous est inconnue. Ce qui compte, c'est la reconnaissance du signe. Nous reconnaissons *porte-plume* mais nous ne reconnaissons pas *plume à porte*. La dénomination sert à délimiter une expérience collective, et elle est reconnue d'un seul coup par sa forme. Si la forme est modifiée de manière trop inattendue, nous ne la reconnaissons pas, et nous commençons à l'interpréter discursivement (en la paraphrasant, en la décrivant, en lui donnant un synonyme ou un antonyme). Mais, on remarque aussi qu'on ne peut pas remplacer, par exemple, *anglaise* par britannique dans *clé anglaise* (*ibidem* : 109). Cette impossibilité n'est pas liée à quelque colle **syntactique**-sémantique qui agirait sur les sèmes de anglaise et pas sur ceux de clé. Si nous entendions *psycho-étude* ou *espritanalyse* à la place de

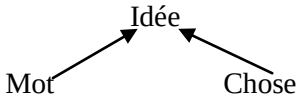
psychanalyse, nous ne les comprendrions pas non plus, parce que nous ne les reconnaîtrions pas (*ibidem* : 108).

Aristote, qui est à l'origine du module triadique de la signification linguistique, nous propose ce schéma:

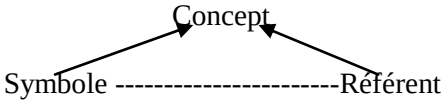


Le signe, réduit à sa simple expression (Signifiant), renvoie à un objet (un référent) par la médiation d'un concept (Rastier, 1995 : 35-65).

Arnauld A. et Nicole P. (1970) envisagent ce module de la façon suivante:



Ce qui finalement a abouti au triangle d'Ogden et Richards (Lyons, 1977):



Le "triangle" d'Ogden et Richards – module reformulé par Lyons dans le cadre de la linguistique (Form / Meaning (Concept) / Referent) – fonde ainsi la théorie de la *dénotation directe*, qui met en relation un symbole (pur signifiant, simple expression) et un objet sans la médiation du concept. Cependant la ligne pointillée du symbole au référent admet l'existence d'une référence directe qui n'est pas médiatisée par la pensée.

Chaque mot est, d'après F. de Saussure, une unité obligatoirement bilatérale. Un complexe sonore démuni de signification n'est pas considéré comme étant un mot. En même temps, tout sens est obligatoirement „signalé" par un complexe sonore. Entre le sens et le complexe sonore il n'y a pas de lien obligatoire. Dans les mots non dérivés du type *chemin, bois, eau* etc. ce lien est arbitraire, conventionnel. Il est accepté par la collectivité sociale qui emploie ces mots, c'est donc un emploi généralisé, normatif. Seulement dans les mots dérivés ce lien est transparent, motivé. Par exemple: sportif ← de *sport*, professionnel ← de *profession* etc. On admet que les onomatopées ont aussi un caractère motivé: elles imitent les sons ou les bruits produits par la nature ou émis par les oiseaux, les animaux (glou-glou, cou-cou, frou-frou etc.).

La définition de l'aspect idéal (du sens / de la signification) des mots constitue une grande difficulté pour les savants (philosophes, logiciens, psychologues, linguistes) depuis tous les temps. Cela est dû au caractère complexe du mot car comme dénoté du mot peut apparaître tout objet ou phénomène, toute

action ou qualité existantes dans la réalité matérielle ou idéale. Autrement dit, le sens / le dénoté peut avoir : a) une existence matérielle, c'est-à-dire, il peut être un objet qu'on peut percevoir à l'aide de nos sens (par exemple, *chaise* – meuble, *pierre* – fragment de roque dur, *eau* – liquide transparent, incolore), ou b) une existence idéale quand il s'agit d'actions, qualités etc. qui ne peuvent pas être perçues par nos sens, comme *volume, idéaliser, joie, penser, couler, idée, intense* etc.

On critique largement la thèse *onomastique* où le nom est considéré comme le mot par excellence. L'origine de cette thèse est la Grèce antique où la notion de mot est issue de celle de nom: tous les mots étaient appelés des noms (*onoma*), car il n'existait pas d'autre façon de les désigner. La philosophie du langage est alors une réflexion sur les noms et leur origine. Aussi engage-t-elle à concevoir la langue comme une nomenclature, ce qui a certainement entravé le développement d'une linguistique scientifique.

Parmi tous les noms, les noms propres sont privilégiés. La notion de nom procède de celle de nom propre au singulier. Désigner, c'est d'abord appeler par son nom un homme ou un objet. Et à l'origine du langage, les noms particuliers ont été longtemps considérés comme les premiers mots sans tenir compte de la tentation toujours en vogue de concevoir le langage comme un inventaire de noms propres ou noms particuliers. On doit reconnaître que la philosophie du langage contemporaine et la linguistique ont été fascinées par les noms propres. Ils représentent en effet pour elles l'idéal de noms *purement* référentiels: « Le point de vue le plus répandu aujourd'hui consiste à affirmer que les noms propres peuvent avoir une référence, mais n'ont pas de sens » affirme J. Lyons (178). Pour certains même, le nom propre, étant une pure indexation, reste pointé pour l'éternité et dans tous les mondes sur une et unique personne. C'est du moins la thèse que défend Kripke dans son étude *Naming and Necessity* (Kripke 1972).

La thèse réaliste traditionnelle, rapportée au lexique, fonde la théorie des traits sémantiques référentiels, telle qu'on la trouve chez Morris (1971). Mais selon F.Rastier (2001, ch. VII) les linguistes confondent très souvent les traits sémantiques et les qualités du réel, comme le fait, par exemple, Rosch E. (242-250) dans sa théorie du prototype qui s'appuie sur trois thèses issues de la philosophie du langage:

1) la structure du lexique est déterminée par celle de la réalité mondaine (non par la culture);

2) consécutivement, les mots sont des étiquettes désignant des choses;

3) les langues sont des nomenclatures.

Mais le langage n'est pas un instrument, mais le milieu où nous vivons. Pourrait-on dire que l'air est un instrument des aigles ?

Retenons que l'organe créatif du langage, c'est la société. Corrélativement, le langage n'a pas d'origine, car il est a l'origine, sinon de tout, du moins des mythes d'origine, néodarwiniens ou non. Le langage est un milieu et non une simple faculté: c'est pourquoi, dans la phylogénèse, il n'apparaît pas après l'homme. Ils vont toujours ensemble, et se définissent l'un l'autre. C'est pourquoi

le sens n'est ni interne ni externe, mais immanent aux pratiques d'énonciation et d'interprétation. Ainsi, selon Rastier, le texte est l'unité fondamentale, tandis que l'unité linguistique maximale est le corpus de référence. À cette détermination s'ajoute une détermination de la situation de communication sur le texte lui-même considéré dans son ensemble. Or la situation de communication n'est pas neutre, et ne peut être définie abstraitement. Elle prend toujours place dans une pratique sociale, qui définit le discours dont relève le texte et le genre qui le structure. **Par-là**, elle détermine jusqu'au sens de ses mots, et les tactiques interprétatives qui permettent de l'actualiser.

Le langage est conçu comme un ensemble bien défini, ayant une propriété de base distinctive – celle de désigner ce que l'homme voit, sait ou veut savoir. C'est pourquoi une séquence nominale a une référence qui est le segment de la réalité qui lui est associé. Donc, à chaque unité lexicale individuelle est attaché un ensemble de conditions que doit satisfaire un segment de réalité pour pouvoir être la référence de cette séquence. Cet ensemble de conditions représente ainsi un type ou une classe de références possibles. Il est distinct des segments de réalité mais les influence fortement. Pour expliciter cette situation F. Rastier recourt (2001) aux termes suivants: le segment de réalité associé à une séquence est sa *référence actuelle*; l'ensemble des conditions caractérisant une unité lexicale est sa *référence virtuelle*. On voit aisément que cette dernière notion saisit ce qu'on appelle traditionnellement le sens lexical et, de ce fait, la référence virtuelle d'une unité est bien ce que tente de représenter la définition du dictionnaire. Mais au lieu d'être prise pour une paraphrase ou une traduction ou une représentation verbale (ou même imagée) d'une entité indéfinissable, dite *sens*, elle obtient un statut clair: des conditions formulées en partant d'une réalité. Une unité lexicale ne peut avoir de référence actuelle que si elle est employée. Hors emploi, elle ne peut comporter que des conditions d'une éventuelle référence actuelle, c'est-à-dire sa référence virtuelle. Mais d'autre part, si l'on considère les emplois en eux-mêmes, ce ne sont pas aux unités lexicales comme telles que sont associés les segments de la réalité, mais bien aux groupes nominaux pris dans leur ensemble. Dans ces groupes, plusieurs unités lexicales peuvent intervenir et les références virtuelles de chacune se combinent pour imposer une référence actuelle possible.

Il est intéressant d'observer les façons de référer les noms propres dans le discours et d'en définir le rôle de chaque variante référencielle. Nous avons relevé toutes les références d'un nom propre dans le roman de Cesbron, G. *Notre prison est un royaume* (Paris : Livre de poche, 1955). Mais puisque le matériel d'étude a été prélevé dans un texte et que nous opérons avec des notions discursives, il faudrait avant tout procéder à un étalage de concepts concernant une thèse fondamentale: *le discours et le texte étant les éléments classiques de la communication, quels types de relations entretiennent-ils pendant leur fonctionnement* ? Nous nous sommes déjà prononcés sur les rapports existants entre eux (Rumleanschi, 173-175). Mais pour faciliter la tâche de notre lecteur, nous présenterons les thèses principales de notre interprétation: *le texte et le discours comme phénomènes se rapportant à la communication se ressemblent*

d'après leur essence, mais se distinguent d'après leur fonction et les modalités de leur manifestation.

1) Le texte est un ancien discours, c'est pourquoi il garde en soi toutes les particularités caractéristiques du discours au moment de son édification (situation, cohérence, intentionnalité, informativité, intertextualité, normes de cohésion, époque, éléments culturels etc.). Seulement ces particularités ne se modifient pas. Leurs paramètres restent fixés, ont un caractère constant dans le temps et l'espace. Le texte est conventionné par les exigences et les normes qui ont fonctionné au moment de son élaboration. On pourrait donner, comme exemples, les textes anciens, les œuvres littéraires / scientifiques / lexicographiques, les textes religieux, les documents, conventions, ordonnances etc.;

2) Le texte existe en principe sous une forme écrite. Nous soulignons: en principe. Car, à notre avis, tout discours (conversation, dialogue, interview etc.), qui a été réalisé sous une forme quelconque devient texte et fonctionne déjà dans la mémoire d'au moins deux interlocuteurs. Il représente une preuve / un indice auquel ils peuvent se référer au moment opportun. En concordance avec cet indice, ils peuvent s'édifier / se modeler un certain type de comportement (verbal, social, psychologique etc.) qui sert de modèle de compréhension ou d'engagement qui doit être respecté. Cet (ancien) discours devient texte étant donné qu'il est conventionné en vertu de l'accept des interlocuteurs de la normativité et des critères légalisés existant dans la société. Ils peuvent s'y référer toutes les fois quand sa valeur fonctionnelle est sollicitée par les conditions interrelationnelles;

3) Le texte perd son statut dès qu'il est introduit dans une situation de discours. S'il s'agit d'un texte très ancien, d'un ouvrage littéraire ou scientifique sollicité par un bénéficiaire – un lecteur, un critique littéraire, un traducteur etc. le texte adopte la fonction de locuteur (il représente l'auteur qui l'a créé) avec lequel le bénéficiaire opère en le lisant: il discute, il édifie des dialogues, exprime son accord ou son désaccord, écrit des critiques, des résumés. Dans ce cas le texte est remodelé, restructuré. Il peut être cité dans d'autres contextes et situations discursives, il peut être paraphrasé, élargi, ou abrégé, cité intégralement ou partiellement. Dans cette situation le texte devient un élément d'un nouveau discours, ou autrement dit, le texte redevient discours dans le cas où il est „exploité" dans une nouvelle situation discursive: il enregistre de nouveaux paramètres, d'autres valeurs de vérité, d'autres fonctions, ce qui nous permet d'affirmer que le texte devient un élément „d'architecture", dans le sens dont parle Ph. Hamon (3-26), contribuant à l'édification du discours.

Dans la communication les références virtuelles et actuelles s'intercalent et se complètent. Il faut tout simplement distinguer entre une communication orale et une communication écrite. Dans notre étude nous nous appuyons exclusivement sur des exemples de communications écrites que ce soit des textes ou des discours.

On a relevé, à travers tout le roman, plus de 60 types de références dont l'identificateur est François Voisin, élève à un lycée de Paris. Elles sont représentées dans le tableau ci-dessous dans l'ordre de leur apparition dans le roman.

François Voisin (l'identificateur)	
1. François	32. Le prétendent
2. Le crétin	33. Le meilleur ami de Pascal
3. Le petit	34. Le chef des Mousquetaires
4. Il	35. La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime
5. Le garçon	36. Monsieur
6. Le voisin	37. L'ami
7. Ce garçon	38. Le rêveur
8. Le héros	39. Le type
9. François le Studieux	40. Samson
10. Le gosse	41. Colbert
11. Celui qui veut encore et encore	42. Le Républicain
12. Lui	43. François le Républicain
13. Le Mousquetaire	44. Le connétable de Montmorency
14. Voisin	45. L'idiot
15. L'envoyé du Bon Dieu	46. Le monsieur-qui-a-son-idée
16. Le niais	47. Le Grand écuyer
17. Le vieux	48. Le guerrier kalmouk
18. Athos	49. Le bonhomme
19. Athos-François	50. Notre collègue
20. L'enfant	51. Le guerrier
21. Un homme	52. Athos le Taciturne
22. L'indépendant	53. Sherlock Holmes de banlieue
23. Mon vieux	54. L'autre
24. Mon gaillard Chinois[1]	55. Mon petit
25. L'irascible	56. Ma pauvre vieille
26. Sale brute	57. Notre camarade
27. Le spectateur	58. Ce petit qui veut jouer aux grands
28. L'intrus	59. Votre Majesté
29. Nick Carter	60. L'élève
30. Le conjuré de Bételgeuse	61. Le frère cadet de Robert
31. Le tourmenteur	62. Celui (qui)

L'analyse du matériel nous permet de conclure que:

1) les références présentent le personnage dans toutes les hypostases et les situations imaginées par l'auteur: à la maison, au lycée, pendant les jeux et les promenades, au théâtre, au cimetière, dans les champs etc. De cette façon, on pourrait les concevoir comme des unités qui créent une subtile identité de ce personnage[2];

2) une série assez importante de références reflètent l'attitude de ceux qui l'entourent: professeurs, copains, parents, frères, connaissances impromptues, ecclésiastiques:

a) certaines reflètent des spécifications socialement neutres: François, le garçon, le voisin, l'enfant, l'ami, l'élève, le gosse, Voisin, le bonhomme, le petit, notre collègue, notre camarade, l'indépendant etc. La fonction principale de ce type

de référents est de varier l'image de l'identificateur (même si elles créent une certaine redondance) – une des exigences de base de la production littéraire. Ces références informent sur les relations sociales et familiales de l'identificateur.

b) d'autres sont fortement marquées par des connotations qui sont tantôt positives (le héros, le guerrier, le rêveur) et créent une image attractive, tantôt négatives en l'abaissant jusqu'au plus profond du négatif (le crétin, le niais, l'irascible, sale brute, l'intrus, le tourmenteur, l'idiot). À l'avis de Searle, J. (Серль 170-194) les connotations servent très souvent à impulsionner les changements réplicatifs et par cela même contribuent à l'édification du discours.

c) les références par séquences nominales analytiques servent non seulement à dénommer mais aussi à décrire, à caractériser l'identificateur: *François le Studieux, celui qui veut encore et encore, l'envoyé du Bon Dieu,* (*mon*) *gaillard chinois, le monsieur-qui-a-son-idée, le meilleur ami de Pascal, ce petit qui veut jouer aux grands, le guerrier kalmouk, le frère cadet de Robert, le chef des mousquetaires*[3]. Comme nous avons déjà mentionné, la dénomination / la référenciation est un type de délimiteur de l'expérience collective et elle est reconnue d'un seul coup par sa forme. Un simple regard sur les exemples cités nous convainquent pleinement que ce type de références sont transparentes du point de vue sémantique et constituent, par elles-mêmes, des microtextes. De plus, elles sont fortement marquées par leur potentiel stylistique et introduisent un important volume d'informations.

d) un type de références extrêmement intéressantes est constitué de noms propres représentant des personnages littéraires (Athos[4], Athos-François, Athos le Taciturne, Sherlock Holmes[5] de banlieue), personnages illustres historiques (Colbert[6], le connétable de Montmorency, le Grand écuyer[7]), des musiciens (Nick Carter), des partisans d'une doctrine politique (le Républicain, François le Républicain) ou des héros de l'antiquité (Samson[8]). Ces références contribuent à l'enrichissement du fond intertextuel – une des caractéristiques principales du discours. Elles lient le discours présent aux discours antérieurs repris, critiqués, en tout cas modifiés, insérés dans un nouveau contexte discursif (Beaugrande; Dressler, 1981). Leur introduction dans le roman reflètent les activités distractives de l'identificateur – François Voisin, la richesse de son imagination, ses intentions de vivre d'autres vies, plus illustres, pleines d'un nouveau contenu et, finalement, d'échapper à la vie grisâtre du lycée.

e) parmi les références inclues dans cette série on remarque quatre formes déictiques: *lui, il, l'autre, celui* (*qui*), lesquelles en dehors du contexte ne réfèrent à rien. Elles fonctionnent comme des éléments assurant la cohésion du texte et permettent d'éviter la redondance nominative.

f) il est à remarquer qu'un grand nombre de références, surtout celles qui servent à dénommer et à caractériser l'identificateur et celles constituées de noms propres représentant des personnages littéraires sont employées pour créer des entropies (Rumleanschi, 2013 : 118-126) – fait, dans ce cas, positif, bénéfique pour le lecteur.

De cette façon, on pourrait conclure que les références apparaissent comme un mécanisme obligatoire dans le processus de l'édification du texte/discours. Dans ce sens elles collaborent intimement avec d'autres catégories de la textualité, comme l'informativité, la cohésion, la situationnalité, l'intertextualité, la connotation, la dénotation etc. Variable et polyaspectuelle, elle prend en charge la bonne marche de la création littéraire (*voir* Beaugrande; Dressler, 1981).

Et pour finir: vu le fait que les noms propres sont en principe démunis de contenu, il est à remarquer que leurs références utilisées dans un texte complètent cette lacune et „les habillent" d'une importante série de qualités et caractéristiques ce qui leur crée une signification suffisamment large pour leur accorder le statut d'unités à pouvoir linguistique normatif.

Notes

[1] Personne peu ordinaire dont il faut se méfier. *Fam.* Qui aime les subtilités excessives.

[2] Les recherches sur l'identité associent souvent cette notion avec l'image du personnage / de l'auteur (Виноградов, В. В. 1930), avec la personnalité langagière (Караулов, Ю. 1989), avec le style individuel (Гальперин, И. Р. 1977).

[3] Ce type de références pourraient être appelées descriptives car en plus de la référence au personnage elles réfèrent à ses qualités. Parfois elles se comportent comme des unités déictiques – en dehors du contexte elles ne réfèrent à personne (par exemple: *Ce petit qui veut jouer aux grands*).

[4] Le plus intelligent des mousquetaires (Dumas A. *Les trois mousquetaires*).

[5] Le héros principal du roman de Conan Doyle.

[6] Un des plus importants collaborateurs de Louis XIV, contrôleur des finances.

[7] Un des grands officiers de la couronne de France pendant l'ancien Régime.

[8] Un des derniers juges israélites.

Références bibliographiques

Arnauld, Antoine et Pierre Nicole. *La logique ou l'art de penser*. Paris : Flammarion. 1970.

Beaugrande, Robert-Alain et Dressler, Wolfgang. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman, 1981.

Hamon, Philippe. « Texte et architecture ». *Poetiae*. 1988, nr. 73, 9.

Katz, Jerrold. *Semantic Theory*. New-York: Harper and Row, 1972.

Kripke, Saul. "Naming and Necessity". Davidson D. et Harman G. (éds.). *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel [tr. fr. *La logique des noms propres*, Paris, Editions de Minuit], 1972.

Lyons, John. « Éléments de sémantique ». *Langue et langage*. Paris : Larousse, 1977.

Morris, Charles. *Writings on the General Theory of Signs.* La Haye: Mouton, 1971

Rastier, Fançois. *Du réalisme au postulat référenciel*. Paris : PUF, 2007.

---. *Sémantique et recherches cognitives.* I-ière éd. Paris : PUF, 2001.

---. « Le terme : entre ontologie et linguistique ». *La banque des mots*, 7, 1995.

Rosch, Eleanor. « Classification d'objets du monde réel : origines et représentations dans la cognition ». Ehrlich S. et Tulving E. (éd.), *Bulletin de Psychologie*, 1976.
Rumleanschi, Mihail. « L'entropie du message dans le processus de communication ». *New Approaches in Foreign Language Teacher Training,* National Conference Materials, Balti, 2013.
---. *Intenţionalitatea în comunicarea verbală*. Bălţi: S.R.L. „Tipografia din Bălţi", 2011.
Белецкий, А. А. *Лексикология и теория языкознания* (ономастика). Изд-во Киевского университета, 1982.
Виноградов, В. В. *О художественной прозе*. Москва-Ленинград: ГИЗ, 1930.
Гальперин, И. Р. (отв. ред.) *Лексикологические и стилистические проблемы функционирования слова и словосочетания*. Сб. статей. Москва, 1977.
Думенюк, И. З., Мэткаш, Н. Г. *Ынтродучере ын лингвистикэ*. Кишинэу: Лумина, 1987.
Караулов, Ю. *Язык и личность*. Москва: Наука, 1989.
Серль, Дж. Р. «Классификация иллокутивных актов». *Новое в зарубежной лингвистике,* вып. 17: Теория речевых актов, Москва: Прогресс, 1986.

Les composantes herméneutiques du portrait littéraire dans les œuvres de Colette

Lucia UNTILĂ
Médiateur linguistique et culturel, traducteur-interprète, Milano, Italie

Résumé
La portrait littéraire nous renvoie à la distinction narration / description, distinction qui met en valeur la représentation, que ce soit, d'un côté des représentations d'actions, d'événements; d'un autre côté - des représentations d'objets, de personnes. Genre en apparence modeste, il nécessite une immense intelligence interprétative, restant souvent hermétique si on ne prend pas en considération les composantes herméneutiques de profondeur propres pour chaque auteur. Colette est une observatrice sagace de la Réalité et du spectacle du monde qu'elle a observé d'une manière extrêmement réceptive. L'auteure fait preuve d'une excellence et d'une maîtrise indéniable dans l'élaboration des portraits, tant au niveau de la structure, qu'à celui de la technique et de l'expression. Le portrait littéraire colettien témoigne d'une étroite affinité entre le registre narratif, descriptif, interprétatif et une forte intégration des portraits dans l'économie générale des récits. Maître consacré du portrait « complet » et/ou « disséminé » à structure « ramassée » et/ou « éclatée » ; en tant qu'unité intégrée (au système constitué par tous les autres portraits de l'œuvre) et/ou en tant qu'unité intégrante (unité qui regroupe un certain nombre d'éléments autour d'un nom propre) Colette portraitiste se manifeste par son *discours cumulatif et inclusif, description narrativisée* (Colette « raconte » le portrait), *discontinuité de l'information, la définition des essences morales et des jugements de valeur.* Toutes ces caractéristiques ne se dévoilent qu'à travers quelques dimensions herméneutiques principielles que nous voudrions bien analyser et mettre en exergue par cette recherche.
Mots-clés : *portrait littéraire, narration / description, registre narratif, descriptif, interprétatif, composantes herméneutiques, motivations d'auteur, extratextuelles, intra textuelles, localisation du portrait, voix énonciatrice.*

Abstract
The literary portrait reminds us of the distinction of narration / description, a distinction that highlights the representation / understanding, on the one hand, of representations of actions, events; on the other hand – of representations of objects, people. Genre is a modest appearance, it requires a huge interpretative intelligence, often hermetic if we do not take into account the hermeneutical components specific of each author. Colette is a sagacious observer of the Reality and of the spectacle of the world that she observed in an extremely responsive manner. The author demonstrates an excellent and undeniable mastery in drawing portraits, both in terms of the structure and of the technique and expression. The Colette's literary portrait reflects a close affinity between the narrative, descriptive, interpretative register and a strong integration of the portraits in the general thrift of the narratives. Being a master dedicated to the "complete" and / or "distributed" portrait with its "picked up" and / or "exploded" structure; as an integrated unity (to the system of all other portraits of the work) and / or as an integral unity (a unity including a number of elements around a proper name), Colette-portraitist is manifested by his cumulative and

inclusive discourse, by the narrativized description (Colette "tells" the portrait), by the discontinuity of information, by the definition of moral essences and value judgments.
All these features are revealed only through some principled hermeneutic dimensions which we would like to analyze and highlight in this research.
Keywords: *literary portrait, narration / description, narrative, descriptive, interpretive register, hermeneutic components, author's motivations, extratextual, intra textual, portrait location, enunciative voice.*

Motivations d'auteur et extratextuelles

Le portraitiste est un homme qui peint l'homme. Pas tout homme évidemment. Théophraste, philosophe grec, élève d'Aristote, botaniste, naturaliste et alchimiste peignait toujours des *types* - expressions privilégiées des vertus, des vices, des idées. Montaigne se peignait lui-même et proclamait le devoir de chacun de se connaître soi-même. La mode du portrait littéraire initiée au XVII siècle excelle à peindre les nobles, les « illustres personnages ».

Colette avoue qu'elle préfère « les êtres obscurs » et fuit « les hommes que les autres hommes appellent grands » (MA[1] : 984). Elle chérit par la mémoire, le passant autant que le parent ou autres individus obscurs. Selon elle, tous ont droit à l'image, ce qui signifierait que tous ont droit de durer. En effet, les personnages « obscurs » côtoient dans tous ses récits « les plus grands », tel Fauré, Debussy, Mendès. Après tout, « obscurs » ou « grands », tous les êtres sont « sapides », à qui sait les regarder. Personnages importants ou non dans la société du siècle, leurs comportements, leurs idées, leurs manies ne sauraient laisser indifférent le lecteur. Leurs portraits sont des traces vivantes des milieux qui composaient une société évanouie, nous renseignant sur les milieux et les coulisses de leur époque. Des silhouettes de tout l'entourage colettien apparaissent : familles, amis, voisins, etc. Autrement dit, l'écrivain Colette fait entrer en scène les gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin de son existence.

Colette elle-même arrive à se demander pourquoi elle a brossé tel ou tel portrait. Les *motivations d'auteur* sont donc multiples. Soulignons les motifs d'ordre psychologique. Cet acharnement à dépeindre serait expliqué par un désir de sauver du temps les êtres rencontrés qui ont influencé sa formation ou qui ont tout simplement « passé, paradé et émis leur lumière » (MA : 987). Peindre les portraits des gens qu'on a connus, ce serait pour Colette acquitter une dette de reconnaissance, en fixant à jamais leurs traits, indifféremment du fait s'ils l'ont aimée, blessée ou tout simplement frappée par leur bizarrerie, par la qualité de leur être profond. Peindre serait un moyen de sauver de l'oubli, d'une mort totale les êtres que l'auteur a aimés et qui, à l'heure où Colette écrivait les récits donnés, étaient tous morts, sauf son frère cadet, Léo. Les portraits seraient des actes d'amour, en contribuant à mettre à l'abri les souvenirs qu'elle garde des êtres chéris autrefois, mais surtout à préserver l'identité qui fut la leur.

D'une autre part, les souvenirs rapportés servent à Colette de mieux connaître ceux qui hantent sa mémoire de les mieux comprendre. L'expérience adulte de

l'auteur contribue à la compréhension des êtres disparus. Ainsi, le père, elle ne réussit pas à le connaître dès son enfance, malgré la disponibilité étonnante du regard enfantin. L'impénétrable visage paternel, son mystérieux regard qui ne versait ses secrets à personne la décourage de le sonder. Mais « il faut du temps à l'absent pour prendre sa vraie forme en nous. Il meurt, il mûrit, il se fixe » (SI : 524).

En parlant du visage « mobile » de Sido, Colette note : « Maintenant que je la connais mieux, j'interprète ces éclairs de son visage » (SI : 509). Colette comprend donc mieux la personnalité des êtres chers disparus à mesure qu'elle vieillit, comme si la proximité du modèle inhiberait le regard. Or, voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion.

L'amitié que quelqu'un lui a jadis vouée peut également justifier la rédaction d'un portrait. Or, Colette était sûre que la société n'avait pas apprécié à leur juste valeur les personnes qui l'ont soutenue, qui ont influencé sa jeunesse. Sous le masque de guerre et d'apparat, c'est Colette qui découvre les traits de l'amitié de Marcel Schwob, qui « gaspillait pour elle son temps avec magnificence » (MA : 1008). Paul Masson, qui ressemblait à des démons qui s'abattent sur une province est largement dépeint, car il lui avait voué de l'affection et probablement de la pitié : « J'insiste sur cet homme [...] parce que je perdis, quand il mourut, mon premier ami, le premier ami de mon âge de femme » (MA : 1011).

Toujours dans le contexte des motivations extratextuelles éthiques, notons l'ainsi dite fonction exemplaire qui consiste à tracer un portrait qui serve d'enseignement. Le portrait de Willy est suivi alors de constatations d'ordre général du type : « La brûlante intrépidité sensuelle jette, à des séducteurs mi-défaits par le temps, trop de petites beautés impatientes. En peu d'heures, un homme sans scrupule fait, d'une fille ignorante, un prodige de libertinage » (MA : 1020), qui pourraient bien servir d'enseignement au lecteur.

La tentation de dépeindre, Colette l'a souvent déclarée : « Où que s'arrête l'écrivain sur l'âge, [...] brillent ses énigmes favorites, ses amours, le visage humain et les secrets qui le bouleversent, la pupille verticale, le phosphore d'un œil nocturne, un langage d'oiseau, les ruses de l'enfance… Or, « tous les spectacles suscitent un devoir identique, qui n'est peut-être qu'une tentation : écrire, dépeindre » *(Journal à rebours,* Paris, Bouquins, III, 7). L'auteur veut faire œuvre de peintre à l'aide des mots. Une certaine foi dans la possibilité de cerner une personnalité par l'écriture l'anime, bien qu'il y ait des cas où Colette se plaigne de ne pouvoir utiliser que des mots :

> Que d'une peinture fidèle, respectueuse de son modèle, et où l'imagination ne se réserve point de part, jaillisse la poésie, c'est une aventure assez rare, et qui demeure merveilleuse. Elle récompense le peintre plus souvent que l'écrivain, pour qui la réussite est moins affaire de pensée que de rencontre de mots (*Mélanges,* « Fleurs », Centenaire, OCC, t. XIV, 11).

Peindre pour notre auteur est un besoin et une vocation. Colette a conservé toute sa vie, les nombreuses biographies et témoignages de ses contemporains l'attestent, ses sens si subtils dans leur acuité étonnante. Elle a été constamment touchée par le spectacle de la vie, or, tout ce qui nous touche, tout ce qui nous frappe, tout ce qui excite en nous des sentiments agréables ou désagréables, tout cela, nous éprouvons le désir, le besoin de le figurer, de le représenter aux autres, c'est-à-dire de le décrire.

Toute sa vie elle sera captivée par le « paysage » humain et par les multiples facettes de sa nature. Or, « [...] de la contemplation passionnée de l'être humain [...] il renaît toujours la mystérieuse poésie de la vie »[2]. Ce qui ne laisse pas de doute c'est que l'intensité de son regard frappait souvent ses contemporains : tellement le furieux besoin de connaître dans toutes leurs dimensions les objets et les êtres à sa portée était évident : « [...] scrutateurs, étincelants ses yeux, des yeux de lionne avisée, ouatés [...] »[3]. Ce que Sainte-Beuve disait à propos de Saint-Simon pourrait sans doute se rapporter à notre auteur parfaitement, étant elle aussi douée « par nature d'un sens particulier et presque excessif d'observation, de sagacité, de vue intérieure qui perce et sonde les hommes et démêle les intérêts et les intentions sur les visages [...] »[4].

Motivations intra textuelles proprement dites

Comment le portrait est-il introduit dans le récit? Qu'est-ce qui sert à mettre en scène le personnage, autrement dit, quels sont les signes démarcatifs du portrait colettien? Nous constatons que la rigoureuse norme traditionnelle qui soulignait que pour qu'un portrait soit admissible en quelque ouvrage que ce soit, il faut d'abord que le lecteur le désire et l'attende, ce qui suppose que le personnage mérite les honneurs du portrait par son caractère, sa position, son influence dans sur faits ne fonctionne pas dans les récits que nous étudions. Néanmoins, l'introduction de la plupart des portraits dans le texte est motivée. Distinguons avec Philippe Hamon deux *topoï* qui s'imposent le plus souvent :

- l'un centré sur le portrait *parlé* (les confidences mutuelles, les cancans sur autrui etc.);
- l'autre centré sur le portrait *vu* (le miroir, le dévisagement mutuel etc.).

L'analyse des récits de Colette ne laisse pas de doute sur le *topoï* qu'elle préfère : c'est le portrait parlé qui l'emporte sur le portrait vu.

On voit Colette « parler » le portrait de Nana Bouilloux : « Maman! J'ai vu Nana Bouilloux! [...] En « long », maman, en long qu'elle est habillée! Et en chignon. Et des talons hauts [...] » (MC : 1025).

Souvent c'est Sido qui présente tel personnage à son interlocuteur. Les portraits que Sido brosse dénotent nettement son talent dans le domaine. À l'entendre, Colette se demande : « D'où lui venait le don de définir, de pénétrer, et cette forme décrétale de l'observation? » (SI : 496).

Des portraits vus, on en rencontre, bien qu'assez rarement. Ainsi, Sido contemple « [...] les cheveux en anneaux de bronze, les joues, les yeux noirs

sévères et vastes d'un garçon de dix mois, plus beau vraiment que tous les garçons de dix mois » (SI : 508). Un des cas les plus intéressants serait peut-être celui où l'introduction du, ou bien des portraits, a à la base un jeu de regards. Telle la scène de la première rencontre de la jeune Colette avec Charlotte Kinceler, rencontre qui motive le portrait de Charlotte et de Willy, ainsi que le portrait de l'auteur au moment donné, tracé par Charlotte ultérieurement. Telle la scène où Colette regarde et peint la mère et le père, qui se regardent à leur tour :

> J'emploie toujours ces mots : « voltigeant regard » quand il s'agit d'elle [de Sido]. L'hésitation, le besoin d'un tendre aveu, le devoir de mentir l'obligeaient à battre des paupières, tandis qu'allaient, venaient précipitamment ses prunelles grises. Ce trouble, cette fuite vaine des prunelles poursuivies par un regard d'homme bleu-gris comme le plomb fraîchement coupé, c'est tout ce qui me fut révélé de la passion qui lia, pour leur vie entière. (*Sido et le Capitaine*, 529).

Il y a des cas où les deux *topoï* servent à introduire le même portrait. Dans *Sido,* la mère lève le rideau et voit Mlle Théverin avec sa cousine de Paris : « Ah!, s'exclame- t-elle, voici Mlle Théverin [...]. Elle n'a pas besoin de le dire, que cette dame Quériot vient de Paris! beaucoup de seins, les pieds petits, et des chevilles trop fragiles pour le poids du corps; deux ou trois chaînes de cou, les cheveux très bien coiffés [...] » (SI : 495).

Étant donné que l'introduction de tout un groupe de personnages présente plus de difficultés, Colette utilise le procédé traditionnel de mise en scène d'un personnage dans une galerie de portraits. Le procédé est employé au début de *Mes apprentissages* où chaque portrait est inséré par un des démarcatifs suivants : « J'ai connu... », « Mais j'ai peu connu... » etc. Il est à noter tout de même que la galerie chez Colette n'est pas simplement une succession de portraits, c'est plutôt une possibilité de les contempler ensemble. Le regard porté par l'auteur sur chacun de ses personnages ne l'isole pas mais permet au lecteur d'entrevoir des correspondances, des reflets. Il y a, par exemple, un certain nombre de personnages qui entreraient dans la catégorie des amis de l'auteur, leur présentation successive permettant de déceler ce qui les distinguaient en tant qu'amis : M. Schwob, P. Masson, J. Lorrain, Fauré - chacun lui vouait une amitié d'une qualité particulière.

On pourrait affirmer qu'il y a deux galeries de personnages, chacune d'elle précédée par un préambule. D'un côté on a les « êtres obscurs, sapides » : le jeune ascète « qui feignait de boire et de fumer l'opium », la petite fille qui avait sa manière à elle de « se donner terriblement du plaisir », la belle et bonne Zaza qui avait « tout de la femme fatale ». De l'autre côté on a la galerie des « personnages péremptoires », qui ont « paradé et émis leur lumière » et que Colette a découragé, refusant de les imiter : Mme Otero - « pur ornement », Jean de Tinan - « une belle proie », Polaire et sa manière singulière d'aborder le théâtre.

Willy serait l'unique personnage de *Mes apprentissages,* sauf la narratrice, qui ne puisse pas être « classé ». Il n'est pas du tout un être « obscur », d'une part et, même s'il fait partie des « personnages péremptoires », Colette le représente

différemment. Les autres ont émis leur lumière en demeurant lumineux et agréables, Willy, il l'a blessée, mais il lui a beaucoup appris. Ainsi, plusieurs portraits se présentent dans le texte avec une certaine autonomie, quelques-uns ayant même un caractère détachable d'un objet (photographie, tableau) ou d'un texte (biographie) tandis que le portrait de Willy est multiple, presque continu, parsemé dans tout le récit, constitué par une série de portraits de circonstance.

Colette a plusieurs manières de motiver un portrait. Souvent des portraits naissent d'une rencontre. La mention du nom propre de la personne rencontrée pour la première fois entraîne ce développement qu'est le portrait et sert, par conséquent, de signe introducteur. Tel le portrait de Polaire : « Le jour de notre première rencontre, Polaire était [...] » (MA : 1044).

Le portrait du personnage peut être scindé en deux ou plusieurs parties, séparées par d'autres fragments du texte, qui ont ou qui n'ont pas de relation au modèle décrit, et qui marquent un certain laps de temps entre une première et une seconde rencontre. Ainsi, Colette présente Charlotte Kinceler en un diptyque : telle qu'elle l'a vue pour la première fois et telle qu'elle l'a connue ensuite - le deuxième portrait étant plus fouillé, plus complet (comptant des notices biographiques, des détails sur le savoir-dire et savoir-vivre du personnage) : « Charlotte Kinceler, je l'ai, plus tard, revue [...]. « Lotte », Montmartroise, fille d'un communard alcoolique» (MA : 1001). Or, la « mémoire ressemble à ces magasins qui, à leur devanture, exposent d'une certaine personne, une fois une photographie, une fois une autre »[5].

Les portraits sont donc racontés, (le portrait du Gorille dit par Sido), ou bien rencontrés, (le portrait de Charlotte, dont Colette a fait la rencontre). Ajoutons que l'écrivain peut être à la fois l'auteur et l'occasion du portrait : Colette regarde Lotte, mais elle est à la fois regardée, elle admire la « montmartroise » et elle est à son tour admirée.

Les portraits que Colette brosse n'ont tout de même pas une visée purement informative. Au contraire, ils ont plutôt une orientation argumentative. Il s'agit moins de faire connaître telle ou telle autre personne que de porter un jugement de valeur. Le portrait se présente en tant que système évaluatif. Les personnages caractérisés sont « valorisés » ou bien « dévalorisés ». Il suffit de rappeler la manière différente dont Colette traite une même impuissance - celle d'écrire - commune à deux personnages et notamment à Willy et au Capitaine.

Le modalisateur *mais* est employé lorsque l'intention de la narratrice est de valoriser un personnage. Quand Sido se plaint d'avoir hérité la « lippe » de son père, la fille constate : « Une grande bouche, c'est vrai, *mais* bonne et vermeille » (MC : 1007). Sido qui fait le portrait de son père conclut : « Laid, *mais* bien fait [...]. Et séduisant, *malgré* ses ongles violets. » (MC : 1007). La main de Jean de Tinan est « *un peu* plus délicate qu'il n'est permis à un homme» (MA : 1015). Cet « un peu » valorise le personnage et dénote la partialité de Colette. Il suffit de comparer la minutie avec laquelle la narratrice peint les défauts de Willy; son crâne « nu, vaste et vernissé » (MA : 1055) est évoqué constamment, ses faiblesses sont traitées de « mégalomanie », « obsession », « délire ».

Localisation du portrait

Existe-t-il un lieu privilégié où le portrait se trouve mieux situé? Les rhétoriciens répondent affirmativement à cette question. On est même assez catégorique sur ce point : les portraits inutiles, note Beauzée, surchargent le discours, les portraits mal placés le font grimacer. La règle est de placer les portraits aux lieux stratégiques du texte : début ou fin de l'œuvre, début ou fin des chapitres. C'est au début surtout, l'horizon d'attente du lecteur étant vague, qu'il est le plus naturel de présenter les personnages.

Il nous est difficile de trouver des lois qui régissent la distribution du portrait dans les récits colettiens. Tout d'abord parce que chez Colette le portrait se présente rarement comme morceau détachable, c'est-à-dire avec autonomie. Et puis on trouve dans ses récits tout un tohu-bohu de personnages, que ce soit des membres de sa famille, des amis, des personnes qu'elle a jadis connues ou tout simplement qu'elle a « heurté[es] au passage ». Aussi, serait-il difficile de s'imaginer que l'auteur puisse placer le portrait de tous ces nombreux personnages aux ainsi dits lieux stratégiques. Cela dit, le problème pourrait être envisagé autrement; on ne va pas parler des lieux où le portrait est le mieux situé mais où il est situé de préférence, le plus fréquemment.

Parfois le portrait est localisé au début des nouvelles. La *Fille de mon père* commence par le portrait physique de Colette adolescente : « Quand j'eus quatorze, quinze ans - des bras longs, le dos plat, le menton petit [...] » (MC : 1006). Un autre portrait de Colette est placé au début de la nouvelle « Ma sœur aux longs cheveux »: « J'avais douze ans, le langage et les manières d'un garçon intelligent, un peu bourru [...] » (MC : 1013). Au début de la nouvelle *La petite Bouilloux* on voit Sido rencontrer Nana, se pencher sur elle, toucher ses cheveux sans pareil, ce qui motive l'introduction du portrait.

Ailleurs, la présentation des portraits est réservée pour la fin des nouvelles. À la fin de *Ybanez est mort* Colette trace le portrait moral de Voussard, l'âme de celui-ci lui étant « révélée» par ses yeux, qu'il découvre pour la première fois, en enlevant son canotier de paille noire. La nouvelle « La petite Bouilloux » finit par le portrait de Nana quadragénaire : « Une femme mince, bien coiffée, les cheveux en casque à la mode d'autrefois [...] » (MC : 1028). Chacune des nouvelles de *Sido* se clôt sur l'image tardive d'un des membres de la famille que le chapitre concerne particulièrement : la première partie, « Sido », sur une silhouette de la mère dans son jardin au printemps de 1928; la deuxième, « Le Capitaine », sur la découverte de « l'œuvre inconnue et imaginaire » du père; et la troisième, dernière partie, « Les Sauvages », sur l'image du frère aîné de l'auteur, de ce « sauvage pur », qui, « grisonnant, tôt vieilli de travail, il retrouvait l'élasticité de son adolescence pour sauter dans le jardin » devant ses petites filles qui riaient de la voir.

Parfois l'introduction du portrait est liée au déroulement de l'histoire. C'est un procédé assez rare, étant donné la structure spécifique des récits colettiens. Le personnage n'apparaissant pas dès le début de l'histoire, son portrait est inséré au moment où il fait son entrée en scène. Dans la nouvelle dédiée aux frères, Colette

affirme à un moment donné que la « farouche humeur » des Sauvages avait besoin d'une victime. De commun accord ils élisent Mathieu M***, un camarade de Collège. Le portrait de celui-ci suit l'évocation de son nom : « Mathieu M*** n'avait point de défauts, ni de grands mérites. Sociable, bien vêtu, un peu blondasse [...] » (MC : 543). Colette mène une vie de bohème. Elle passe souvent une bonne partie de la nuit dans la salle de rédaction. Ce n'est que la présence de Courteline et de Mendès qui la ranime. Voilà Mendès qui « écrivait en parlant, en buvant, en fumant [...]. Volubile, blanc et fondant comme cire, il ne cessait pas d'écrire. Courteline récriminait. Sa voix de chauve-souris râpait l'oreille, écorchait le plâtre des murs. » (MA : 1013.) Pendant une promenade à Mantes-la-Jolie, le nombreux groupe dont Colette fait partie visite le sous-préfet : « un jeune sous-préfet inlassable, qui souriait dans une barbe brune if', j un bien joli garçon svelte et gai, avec l'œil de velours [...] qui s'appelait Léon Barthou". (MA : 1018). Concluons que, même si on retrouve quelques types plus ou moins caractéristiques de localisation du portrait, celui-ci est présent un peu partout dans le récit, ce qui facilite la réintégration de ce bloc descriptif, qu'est le portrait, dans le texte.

La voix énonciatrice

Les récits ne contiennent aucun portrait énoncé par une voix neutre, celui qui peint est toujours identifiable. Vu que le corpus étudié est constitué de récits autobiographiques dans lesquels l'auteur, le narrateur et le personnage sont identiques, le plus souvent c'est Colette qui brosse les portraits. C'est elle qui ordonne le portrait, en choisissant et en interprétant ce qui est donné à voir, c'est par la médiation de son regard que les personnages se donnent à voir. Or, Colette est à la fois productrice du récit et personnage qui se désigne le plus souvent comme « je». (Fait exception la nouvelle *La Petite* où Colette emploie la troisième personne pour parler de soi.) Le portrait est le plus souvent subordonné à la présence de la narratrice, enfant ou adulte, en tant que témoin : c'est elle qui s'aperçoit de la vieillesse du père et le décrit, « je viens de remarquer soudain c'est elle qui observe la métamorphose de Nana : « Dès le lendemain je vis la petite Bouilloux » c'est toujours elle qui a connu et a vu tous les personnages de *Mes apprentissages.* C'est ce qui fait que la condition de 1' « existence » de tout portrait soit la présence du personnage dans le champ de vision de la narratrice-héroïne. Charlotte est décrite quand Colette adulte fait sa connaissance, Bâ-Tou a son portrait lorsque l'auteur la voit pour la première fois etc. En empruntant l'expression de Pascal A. Ifri, nous constatons qu'assez souvent on a l'impression que l'auteur « écrase de sa présence » le récit, tout étant interprété, plutôt que revécu. De là la subjectivité des portraits colettiens. Cette subjectivité est tantôt avouée (ainsi, en interprétant les « éclairs » du visage de Sido, Colette note : « Si je me trompe, laissez-moi errer » - SI : 509), tantôt niée par l'auteur (« *La Maison de Claudine* serait le livre le plus véridique, celui où il y a le moins de transposition »[6]). Dans les deux cas Colette prouve être consciente de la réaction des lecteurs qui, à tel ou tel autre moment du récit, pourraient l'accuser de

subjectivité et de parti-pris. Cette subjectivité est trahie surtout par les nombreux commentaires-jugements, globaux ou partiaux, que l'auteur porte sur ses personnages, par le sémantisme des traits physiques appelés à signifier, à traduire l'âme du personnage, par des phrases péremptoires qui résument l'impression que tel ou tel personnage produit. Il suffit de se rapporter au portrait de Willy, à qui Colette n'épargne ni les imperfections physiques, ni les manies, ni les délires. Le venin est présent d'un bout à l'autre du récit, Colette gardant toutefois un ton d'objectivité candide : « Ceux qui lisent à travers mes pages une malveillance, une passion fielleuse et rancie se trompent » (MA : 1034).

La voix qui énonce les portraits dans les récits colettiens est donc facilement identifiée. Le plus souvent c'est Colette qui introduit dans le texte et caractérise les nombreux personnages qui défilent dans *Mes apprentissages*, en utilisant les démarcatifs du type « J'ai connu... », « Je vis... », « Je me souviens de... », « J'ai mal connu... » etc. Paradoxalement, Colette peint en détail surtout ceux qu'elle déclare avoir « peu connus ». Il s'agit, selon nous, de *captatio benevolentiae* les déclarations de la narratrice, qui insistent sur le fait qu'elle a « mal connu » Willy, qu' « aucun être ne l'a connu intimement » (MA : 992), son « ignorance d'un homme aussi exceptionnel qui exige qu'elle se range parmi la foule » (MA : 1024), ayant pour objet de préparer le lecteur aux conjectures, aux analyses, à ce « travail de dissection psychologique » qu'elle envisage. On dirait qu'en « écrivant » les « peu connus » elle s'efforce de les mieux connaître. Par contre, les êtres obscurs du début du récit, elle les connaît, au moins elle le laisse entendre, ce qui lui permet d'émettre des jugements sur leur compte. Elle sait que le jeune homme qui feignait fumer l'opium ne vivait que pour les moments où il pouvait jouir de la « félicité de poser son front sur une épaule, un sein consentants, de rejoindre dans le demi-sommeil des alliés inaccessibles... » (MA : 984). Elle sait aussi que la petite fille qui se donnait des plaisirs pervers éprouve dans son for intérieur l'irrésistible désir de « mûrir sous un regard humain » (MA : 985).

Il y a des cas où Colette délègue la fonction de peindre à d'autres personnages, ne se contentant pas de présenter le modèle tel qu'elle le voit, mais le faisant connaître tel qu'il apparaît aux autres. C'est Sido qui s'en charge le plus souvent, la mère possédant au plus haut degré le pouvoir, le savoir et le vouloir-voir, c'est-à-dire toutes les vertus d'une bonne portraitiste. Or, le texte contient plusieurs mentions du désir de voir, du goût esthétique, du regard lucide et infaillible de Sido auquel rien ne pouvait être dérobé : « Elle happait au vol le trait marquant, la tare, signalait d'un éclair des beautés obscures, et traversait, lumineuse, des cœurs étroits » (SI : 497). Sido observe, sans tarder de définir, de décréter ce qu'elle pense sur tel ou tel autre personnage (Voir les portraits de Mme Quériot, du gendre de Mme Vivenet).

La voix énonciatrice est donc celle d'un protagoniste, que ce soit l'auteur ou tout autre personnage qui aperçoit, regarde, contemple le personnage décrit. L'énoncé supporte les réactions du spectateur qui ridiculise ou privilégie certains traits. Une loi banale mais non moins surprenante régit toute composition de portrait : il ne peut exister de peinture objective, tout portrait mêle des traits

vérifiables (n'oublions pas que les portraits ont des référents réels) à un certain nombre de mensonges. Parfois il ne s'agit même pas de mensonge délibéré mais de l'impossibilité pour qui que ce soit de connaître l'autre, aussi bien que soi-même, la connaissance parfaite étant illusoire : « Nous ne nous comprenons jamais les uns les autres dans la vie, où il n'existe ni clairvoyance absolue, ni véritable confessionnal. Nous avons accès à une connaissance approximative, basée sur des signes extérieurs […] »[7].

L'étiquette du personnage et l'appellation

Les *étiquettes* sont multiples et varient, même chez un seul auteur. Généralement, l'effet-personnage est provoqué par les éléments suivants : l'apparition du personnage, sa dénomination ou appellation, sa description. Toute une série de variations est possible : décrire un personnage absent, décrire un personnage présent, nommer un personnage absent ou présent, décrire un personnage absent ou présent sans le nommer etc.

Il y a des cas où l'on remarque une disjonction d'une composante par rapport à une autre. Ainsi, on perçoit par moments un différé dans la description d'un personnage par rapport à sa dénomination. Colette trace, par exemple, un portrait assez complet de « ce jouteur » (MA : 993) qu'était son ex-mari, mais elle ne nous fait connaître son nom qu'après nous l'avoir décrit moralement en tant que personne qui « fit semblant, toute sa vie, d'être pauvre qui « faisait grand bruit à Monte-Carlo en perdant des jetons de cinq francs » (MA : 992). Elle nous fait part de son mot le plus fréquent, des noms de ses collaborateurs. À un moment donné du texte Colette note que des femmes tremblent encore à entendre le nom de Willy, nom que le lecteur ne connaît pas encore.

Il arrive que Colette fasse mention du nom d'un personnage en remettant la description. Tel le nom de Caroline Otero qui vient sous la plume de l'auteur pour donner le ton au récit. Or, son portrait ne suit pas immédiatement son appellation.

Signalons que les cas de disjonctions sont peu nombreux. D'habitude les personnages font leur entrée en scène pourvus de leur étiquette complète. (Le portrait de Nana Bouilloux – MC : 1024; le portrait de l'ami Maurice - *ibid.*,1035-1036; le portrait d'Adrienne Saint-Aubin – SI : 513).

Le rôle de *l'appellation* du personnage ne saurait pas être négligé, bien qu'on étudie des œuvres autobiographiques et que les noms propres aient, par conséquent, une valeur arbitraire. Or, le nom propre est un lexème vide de sens et il ne connote que dans le monde de la fiction. Ce qui nous fait nous y attarder, c'est la conviction que dans une œuvre littéraire « étudier un personnage, c'est pouvoir le nommer ».

L'appellation est constituée de tout un ensemble de marques : nom propre, prénoms, surnoms, périphrases descriptives, titres. La dénomination contient des marques stables (nom, prénom) qui s'opposent aux marques instables (qualifications, actions).

Le nom de famille, par exemple, est la marque de l'identité d'un certain groupe de personnes. Prenons celui de la famille Bouilloux. Sido sait d'avance quel

est l'uniforme complet des petites Bouilloux. Les gens du village connaissent, eux aussi, sa famille « mal vue » - « des cousines de dix-huit ans, effrontées sur le pas de la porte [...] » (MC : 1025), des frères qui portent cravates à quatorze ans et fument. Aussi s'étonnent-ils que la conduite de Nana ne réponde pas à leur attente : « Pour une petite Bouilloux, ma fois, il n'y a rien à dire! » (MC : 1026), s'exclament-ils, à voir Nana différente des autres Bouilloux qu'ils connaissaient, qui se ressemblaient et avec lesquelles ils l'identifiaient, en raison de leur nom commun.

Colette dote généralement ses personnages avec des noms, surtout lorsqu'ils reviennent à plusieurs reprises dans le texte. Le nom propre, on le sait bien, est la marque privilégiée qui contribue à polariser l'attention du lecteur sur le personnage. On retrouve quand même des personnages anonymes. Le jeune fumeur d'opium n'est pas nommé, ainsi que la petite fille qui se donnait terriblement du plaisir. Colette s'explique dans le texte sur ce silence. Ce sont des « obscurs » dont les « noms, inutiles, s'effacent [...] » (MA : 983).

Conclusions

Le genre du portrait exige avant tout beaucoup d'esprit d'observation et une grande force expressive. Ces deux facultés, Colette les possédait à profusion - de là la réussite de la description colettienne. Elle possède une extraordinaire sensualité de la perception, or, la description de tout écrivain dépend de la qualité de sa perception.

Maître consacré du portrait « complet » et/ou « disséminé » à structure « ramassée » et/ou « éclatée » ; en tant qu'unité intégrée (au système constitué par tous les autres portraits de l'œuvre) et/ou en tant qu'unité intégrante (unité qui regroupe un certain nombre d'éléments autour d'un nom propre) Colette portraitiste se manifeste par son *discours cumulatif et inclusif, description narrativisée* (Colette « raconte » le portrait), *discontinuité de l'information, la définition des essences morales et des jugements de valeur.*

Toutes ces caractéristiques du portrait littéraire colettien ne se dévoile qu'en suivant quelques lignes directrices d'une interprétation et ouverture herméneutique propres à l'œuvre du grand portraitiste qu'a été Colette, et notamment : *motivations d'auteur et extratextuelles ; motivations intra textuelles proprement dites ; localisation du portrait ; la voix énonciatrice ; l'étiquette du personnage et l'appellation.*

Notes

[1] Abréviations adoptées sur les œuvres de Colette : MA – *Mes apprentissages ;* MC – *Maison de Claudine ;* SI – *Sido.*

[2] Prevot, Jacques. « L'Art du portrait chez Bussy-Rabutin », *Revue d'histoire littéraire de*

la France, janvier- février 1969, n°l, p. 12.

[3] Lachgar, Lina. *Album Colette.* Paris : Henri Veyrier, 1983, p. 7.

[4] Van der Cruysse, Dirk. *Le Portrait dans les « Mémoires » du duc de Saint-Simon*. Paris : Librairie A.G. NIZET, 1971.

[5] Proust. *Œuvres complètes.* Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p, 890.

[6] Colette interviewée in « Les Nouvelles littéraires », 27. V. 1926.

[7] Forster, Edward-Morgan. *Aspects du roman* (trad. S. Basch). Paris : Christian Bourgois Éditeur. 1993, p. 58.

Références bibliographiques

Adam, Jean-Michel. « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Éléments de linguistique textuelle.* Paris : Pierre Mardaga éditeur, coll. Philosophie et langage, 1990, p. 143-191.

Amer, Henry. « Littérature et portrait : Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust », *Études françaises*, mai 1967, p. 131-168.

Bellosta, Marie-Christine. *Colette, L'Hymne à l'univers*. Paris : Belin, 1990.

Boustani, Carmen. *L'Écriture-corps chez Colette*. Villenave d'Ornon : Fus-Art, 2000.

Colette. *La Maison de Claudine* (MC). t. II, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

--- . *Mes apprentissages* (MA). t. III, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

--- . *Œuvres complètes.* Édition publiée sous la direction de Claude Pichois, t. I- II- III-IV, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1986-1996.

--- . *Sido* (SI). t. III, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Dugast-Portes, Francine. *Colette, les pouvoirs de l'écriture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.

Dupont, Jacques. *Colette ou l'univers concentré*. Paris : Hachette (portraits littéraires), 1995.

Freadman, Anne. *The Livres-Souvenirs of Colette: Genre and the Telling of Time.* London: Legenda, 2012.

Gauthier, Michel. *La Poétique de Colette*. Paris : Klincksieck, 1989.

Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman.* Genève : Droz, 1983.

Kristeva, Julia. *Le Génie féminin 3, Colette*. Paris : Fayard, 2002.

Lazard, Madeleine. *Colette*. Paris : Gallimard, 2008.

Le Portrait littéraire. (sous la dr. de Kupisz, K. et all.), Lyon : P.U. de Lyon, 1988.

Le Portrait. (sous la dir. de Joseph-Marc Bailbé), Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1987.

Méril, Macha. *Sur les pas de Colette*. Paris : Presses de la Renaissance, 2007.

Michineau, Stéphanie. *Colette par delà le bien et le mal.* Paris : Essai, 2011.

Novarino, Albine et Béatrice Mandopoulos. *Colette ou la saveur des mots*. Paris : Ed. Milan, 2004.

Centre d'études Colette sur: www.centre-colette.fr/cahiers.php

Société Amis de Colette sur : www.amisdecolette.fr/-Critique-1

Le moi d'épingle, le travail du minuscule et l'écriture intimiste chez Philippe Delerm

Camelia BIHOLARU
Université « Ştefan cel Mare » Suceava, Roumanie

Résumé
Notre article envisage une approche poïétique sur un corpus de textes fournis par l'essai autobiographique *Écrire est une enfance* de Philippe Delerm, paru en 2011 et une série d'entretiens sur la problématique de la création. Nous analysons la manière dont l'introspection, la rétrospection et la réflexion sur le devenir de son écriture fournissent des éléments définitoires pour mettre en évidence les étapes de la production littéraire (projet, publication, consécration), le processus d'élaboration (la découverte du moi profond), la conduite créatrice (dans le binôme enseignant-professeur) tout comme les sources et les ressources de l'écriture (éducation, lecture, modèles, envie et besoins profonds). Dans le devenir de l'écrivain, le jeu du pourquoi et du comment de l'écriture révèle en effet comme sujet créant un moi d'épingle qui fait le travail du minuscule.
Mots-clés : *Poïétique, faire créateur, conduite créatrice, travail du moi profond, écriture intimiste.*

Abstract
Our paper conducts a poetic approach of the autobiographical essay *Écrire est une enfance* written by Philippe Delerm and published in 2011, and a series of interviews focusing on the topic of the creation process. We aim at analysing the way in which the introspection, retrospection and reflexion on the coming into being of one's writing supply crucial elements in outlining the different stages implied by the literary production (project, publication, consecration), the process of elaboration (self-discovery), the creative conduct (in the pair teacher-professor) and the sources and resources of writing (education, reading, models, desire and deeply-rooted needs). In the process of becoming a writer, the creative subject revealed by the interplay between the why and how of writing is the detail-oriented self.
Keywords: *poetical approach, process of creation, creative conduct, poetical constructs*.

Dans son essai autobiographique *Écrire est une enfance* (paru en 2011 chez Albin Michel, 194 p.), Philippe Delerm tente de retrouver le chemin de l'écriture avec les instants privilégiés qui ont parsemé son parcours. Il tente de les revivre et, à la fois, de les faire vivre pour le plaisir du lecteur. Son projet d'écriture prend la forme d'une évocation que l'écrivain entreprend à soixante ans pour rendre les moments qui ont défini son devenir durant surtout les vingt-cinq premières années de sa vie. La tonalité nostalgique rejoint la vision rétrospective. L'intérêt particulier pour l'introspection ne fonctionne pas pourtant comme un dévoilement rigoureux ou excessif du moi. L'introspection prend plutôt la forme d'une descente raffinée dans le minuscule du détail significatif et authentique. Elle

fait figure de plongée ineffable dans l'intimité d'un moi qui préfère la découverte du monde par le sensoriel à l'exercice de l'analyse du monde par le rationnel.

Son projet répond aussi à un désir de suppléer à tous les entretiens de journaliste qui ont effleuré à peine quelques pistes ou ont donné l'impression d'aller vers les sources, se cantonnant cependant à des stéréotypes ou jouant le jeu de l'approximation.

Le voyage réel dans l'espace correspond à un « voyage vers l'écriture » ; dans l'incipit du livre, le temps de la rédaction coïncide avec le temps du vécu : l'écrivain part en TGV à La Rochelle pour assister à la première représentation de *La Première Gorgée de bière*, le roman qui a assuré sa consécration. Armé d'un nouveau cahier scolaire italien à petits carreaux, il espère profiter de ce moment pour « tracer les premières lignes de ce livre » tout en s'interrogeant : « Est-il possible d'aller vers ce qu'on a écrit ? » (Delerm, 2011 : 9). L'écrivain n'envisage pas l'écriture comme travail en train de se faire pour surprendre la progression d'un processus qu'il puisse exhiber en tant que tel. La posture du poïeticien qui « soit entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, l'action qui fait, que la chose faite » (Valéry, 2002 : 829) ne correspond pas tout à fait à son entreprise.

Delerm préfère se placer sur la position initiale (projet de départ) ou sur la position finale de la chose faite, de l'écriture achevée, étape ultime d'une destination accomplie pour déceler plutôt les sources de la création, les dispositions (désirs, besoins et envies), les expériences et les aléas qui ont présidé à son devenir d'écrivain et qui ont conforté son parcours littéraire.

Dans son voyage vers l'écriture, l'aller vers ce qu'il a écrit est plutôt un retour, une exploration rétrospective afin d'éclaircir un sens et goûter de la saveur du voyage.

> Commençant à écrire *La Première Gorgée de bière*, je n'entamais pas un livre qui s'intitulerait *La Première Gorgée de bière*. Je m'étais juste dit qu'il serait intéressant d'écrire un texte sur les sensations éprouvées quand on a des espadrilles qui se mouillent. C'était une gageure, une situation excitante. Il y a avait une clé, une serrure, une porte à ouvrir, une difficulté évidente à faire jouer le verrou, mais à force de tâtonner, j'espérais bien y arriver (9).

L'écrivain remémore le contexte initial de son projet d'écriture et fait une prise de conscience sur le sujet à écrire (un exercice d'originalité qui prend pour source la vie au quotidien), les moyens, les difficultés à rencontrer et une estimation de la réussite finale. En révisant le passage du texte à l'état de livre, il n'insiste pas sur le processus, mais sur la distinction à faire entre le projet mental et l'accomplissement du côté de la réception critique qui certifie la réussite du livre par la publication et l'accueil positif. Le processus d'élaboration comporte les marques d'un univers clos, fermé et enfermé (clé, serrure, porte à ouvrir, verrou) dont l'accès est obtenu par un travail patient de tâtonnement, un travail à faire (non maîtrisé d'avance) nourri par la force d'un espoir et d'une confiance.

La dimension de cette reconnaissance dans le monde littéraire pèse lourdement dans le devenir de l'écrivain Philippe Delerm. À ses débuts, il s'exerce doublement, la craie et la plume à la main, exposant le métier et cachant le rêve. « Quand j'ai commencé à enseigner, j'avais des rêves d'écriture. Je dissociais complètement les deux activités […]. L'écriture était ma part de solitude et de secret, un besoin profond se résignant mélancoliquement à l'imposture de publier, puisque durant huit ans ce fut le cas » (53). Entre 1983, date de la publication de son premier livre (*La Cinquième saison*) et 1997, date de la publication de succès de *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, l'écrivain vit dans l'espace d'une attente pleine d'espoir et de déception : « la modestie de mes ventes me faisait craindre à chaque manuscrit envoyé la possibilité d'un refus. Ce sentiment ne s'est dissipé qu'après le succès de *La Première Gorgée de bière*. […] Depuis je publie beaucoup, comme j'écris. Ecrire quotidiennement, et voir mes livres publiés, voilà ce qui fait ma vie » (*ibidem*: 140). Par la dissipation de la crainte et l'annulation de l'angoisse d'un refus toujours possible, la consécration de 1997 apporte à l'écrivain un réconfort qui alimente le travail d'écriture. Il se sent obligé de le réitérer chaque jour, car, pour lui, ce genre de réussite est impossible à préserver autrement que par un exercice quotidien qui finalement confère sens à la vie même de l'écrivain. Pour Delerm, le rythme à deux temps, écrire et publier, s'avère la seule stratégie possible puisqu'elle permet de « trouver *son* public ».

Dans l'équation à trois termes, écrivain – livre – lecteur, la prise de conscience faite par l'écrivain valorise surtout le côté de la réception, la reconnaissance du public, la certification de la critique. La valorisation du travail d'écriture se rapporte principalement au troisième terme de référence, le lecteur, absent dans le processus proprement dit de l'élaboration, mais décisif et garant dans l'authentification du succès. « Cela m'amuse aujourd'hui quand on me dit qu'elles (le vingt-cinq années de sa vie) annonçaient une rencontre avec le grand public. Non, la rencontre n'était pas programmée, elle a bien failli ne pas se faire. Comme elle continue à ne pas se faire pour tant de gens que je connais, qui ont un vrai talent et dont la société ne veut pas » (*ibidem*: 140). Pour l'écrivain contemporain, le critère de la publication et de la vente de ses livres prend le pas sur toute autre valeur intrinsèque au processus de production ou aux qualités de l'écrivain. Dans cette perspective, le vrai talent est voué à l'échec s'il ne correspond pas à l'horizon d'attente du lecteur ou aux raisons commerciales de la société où il vit.

Cette prise de conscience qui souligne le poids énorme du contexte social et commercial dans la valorisation du livre (mais implicitement, du travail d'écriture) ne fait que renforcer (forcer à exhiber) le poids du ressentir au niveau de l'expérience personnelle. « Je sens qu'on ne me croit pas vraiment quand je dis que la mélancolie de l'attente était plus forte que le bonheur du succès. Dans la mélancolie, on préserve davantage l'enfance, l'adolescence surtout, on est plus intensément soi » (*ibidem* : 141). L'écrivain préfère la mélancolie de l'attente au bonheur du succès, le possible au réalisé, en raison du degré d'expression du soi ce qui suppose un rapport d'opposition ou de conflit entre le moi et l'autre, dans leurs

formes de reconnaissance personnelle, sociale ou commerciale. Le moment de confrontation entre le moi et l'autre chez Delerm est transgressé dans l'espace scriptural où l'écrivain s'affirme par une conduite et une technique qui lui permet de produire sa propre vision. Cette conduite de production intéresse en effet notre analyse poïétique. « Or je n'écrivais pas pour moi. Entre les lignes, j'ai tracé ma ligne. Je voulais tant qu'*on* se retrouve » (*ibidem*: 141). L'opposition supposée (pas pour moi, je/on) ou la conjonction manquée deviennent une rencontre entre le moi de l'écrivain et l'autre du lecteur. Cette rencontre est matérialisée symboliquement et littéralement par le trajet personnel de l'écrivain Delerm dans l'espace littéraire français, par sa marque dans l'espace scriptural (« j'ai tracé ma ligne ») et surtout par l'originalité de sa démarcation (« entre les lignes » produites par tous les autres écrivains).

L'écrivain estime l'enjeu du succès du recueil de 1997 par rapport à sa vie et par rapport à la vie de tous ses livres. Dans sa visée rétrospective, il souligne ce succès « qui devait changer ma vie, la vie de tous les livres écrits avant, de tous ceux que j'ai écrits après » (*ibidem* : 77). Il investit le succès ayant des vertus de reconnaissance et consécration dans le monde littéraire, d'un effet différé et impossible à programmé, tout aussi possible qu'improbable. Un succès qui, une fois produit, est capable de diviser la vie de l'écrivain (au point de distinguer entre l'écrivain et le non-écrivain), d'agir et de réverbérer dans le passé et dans l'avenir, tout comme de gérer le sens de son devenir (côté négatif, au point de le rendre prisonnier d'une réception clicheuse et réductionniste).

Même lorsque l'écrivain semble envisager une perspective poïétique, de réflexion du praticien sur le faire créateur, il analyse la différence spécifique de son regard par rapport au regard des autres écrivains et au regard de la critique, cas où la manière dont son recueil a été reçu prévaut sur la manière dont il a été fait. « Arrivé à soixante ans, je vois en me retournant quelle a été la gestation de ce recueil, et bien sûr mon regard est assez différent de celui que les critiques qui ne me connaissaient pas avant […] ont porté sur ce très léger opus de quatre-vingt-douze pages » (*ibidem* : 78). Le problème de la gestation, question de processus de production littéraire, dévoile surtout le niveau d'un choix thématique (« d'écrire un texte sur les sensations éprouvées quand on a des espadrilles qui se mouillent ») et effleure par des métaphores les moyens et l'écriture comme activité : « une clé, une serrure, une porte à ouvrir, une difficulté évidente à faire jouer le verrou ».

Entre le fait d'entamer un texte, s'intéresser juste à une sensation particulière et la consécration de sa vision, Delerm garde le voile sur le travail de son atelier. Il se contente de situer l'action qui fait dans le régime du mystère en soulignant son mouvement de changement : « Il y a un mystère de la copie, comme il y en un a de la transformation d'un projet d'écriture en livre » (*ibidem* : 55). Mais il n'associe pas pour autant ce mystère au sens de la sacralité de la création dans son acception romantique, car pour Delerm l'éthique de l'écriture remplace la morale laïque et la morale chrétienne « tout en s'appuyant sur elles » (*ibidem* : 35).

Le sujet créant manifeste une certaine pudeur respectueuse pour le mystère de la création et ne considère pas nécessaire de faire le partage de ce qui se produit

dans l'intimité de son travail. « C'est une gageure, mais en même temps il y a des pistes, des secrets qu'on est seul à pouvoir défricher. » Dans son voyage vers l'écriture, à soixante ans, il ne livre pas les pistes et il n'ouvre pas les secrets de la phase de gestation. Le sujet créant préfère garder pour lui les moyens de défricher et de se frayer un chemin, ces labeurs ont pour lui un prix personnel à payer. Le pouvoir à défricher constitue une expérience solitaire, utile et productive uniquement pour la conscience du créateur et non pas une expérience à valeur en soi, même rétrospectivement. Chez Delerm, la valeur de cette expérience créatrice réside dans le produit final (le texte produit, le livre publié) et non dans l'analyse de cette démarche en soi qu'il voile plutôt par discrétion que par ce qu'on appelle le caractère incommunicable de toute pratique individuelle et subjective. Delerm juge et estime (en 2011) la réussite de son projet d'écriture (d'avant 1997) en mettant en évidence les éléments qui définissent l'emploi d'un sujet à la portée de la main « C'est le livre qu'auraient voulu écrire tous les gens qui ne sont pas écrivains » (77). Il fixe l'aspect inédit et la nouveauté du sujet autant que le courage et le risque assumés par celui qui entreprend un tel texte. Le terme clé qui revient dans son analyse (« C'était une gageure, une situation excitante. » ; « C'est une gageure ») insiste sur le défi qu'il a levé et le pari qu'il a fait. La gageure de Delerm consiste à faire entrer et intégrer dans l'espace littéraire un territoire non exploré, à déplacer encore une fois les limites communes du littéraire ou à démontrer de manière exemplaire que le travail du minuscule peut faire le bonheur du grand livre.

Dans sa recherche rétrospective, Delerm essaie de valoriser la première période de sa vie afin d'identifier les caractéristiques de l'écrivain à l'état latent, pas encore reconnu par le grand public et par la critique, étant donné qu'à partir de vingt-six ans, ses premiers manuscrits envoyés se heurtent aux refus des éditeurs.

> J'ai tenté de dire en quoi j'étais un écrivain durant les vingt-cinq premières années de ma vie, quand je n'étais pas écrivain. C'est une gageure, mais en même temps il y a des pistes, des secrets qu'on est seul à pouvoir défricher. Pour les vingt ans qui ont suivi, c'est un peu plus clair. J'ai peaufiné une écriture, une vision du monde presque parfaitement solitaires (140).

Il suit ces pistes explicites et présente les années de sa formation scolaire, le rôle joué par ses parents instituteurs, la période des premiers amours, l'amitié et le mariage avec Martine, sa femme et sa compagne de création, l'impact de la lecture et des grands écrivains, l'influence des « écrivains de parcours » (Proust, Paul Léautaud, Jules Renard), l'expérience de l'enseignant de littérature, ses rapports avec la musique, la peinture et le cinéma, etc. Le paradoxe qui épouse l'ironie chez Delerm (être écrivain sans encore l'être) revêt un geste par lequel il tente de récupérer l'aventure de son devenir, un acte par lequel il confère à son parcours la nostalgie lumineuse d'une quête confirmée et il restitue surtout la ligne

constante de ses transformations décisives. « La nécessité de poursuivre une œuvre obsédée par l'esprit d'enfance » (66).

Pour l'écrivain confirmé, à soixante ans, paradoxalement, l'intérêt pour le comment s'efface, l'aventure scripturale a comblé ses sources et la route dans l'espace littéraire est bien tracée. « Aujourd'hui, la difficulté est d'une autre nature. Je suis parti à la recherche de la clé. Pourquoi est-ce que j'écris ? Pourquoi ai-je écrit ce que j'ai écrit ? Je peux facilement dire le comment. Le pourquoi, c'est une autre affaire » (10). Le pourquoi de la démarche de Delerm oriente sa recherche vers le moteur de la création, vers la ou les sources qui ont alimenté le travail patient du sujet créant, vers ce que, dans le moi profond à l'état latent a accompagné, conduit et conforté le voyage vers l'écrit.

La reconstitution du trajet du moi profond prend parfois la tonalité du « on » lorsqu'il fait la distinction entre les écrivains qui ne font qu'écrire et ceux qui ont le privilège de pratiquer un métier sans rapport avec l'écriture. « J'ai toujours pensé qu'il était sclérosant de rabâcher sur soi-même, quand on désire poursuivre un chemin d'écriture » (50). La remarque signale implicitement la présence du désir comme moteur de la création (Passseron, 1966 : 79) et constitue le témoignage indirect d'une aspiration emblématique pour l'écrivain.

Pour Delerm, la lecture est une condition *sine qua non* de l'écriture. « Il est impossible d'écrire si l'on n'est pas du tout lecteur » (50). La condition de la lecture fait partie de l'éducation reçue pendant l'enfance, mais le moyen dont elle commence à faire partir de son être intime définit une conduite de l'appétit culturel et va définir dans le temps une conduite de la production littéraire : « c'est ma mère qui avait tenté de m'instiller sa propre passion pour l'œuvre de Colette » (16). Le futur écrivain prend le goût de la lecture par le procédé de l'instillation qui désigne métaphoriquement un apprentissage en petites doses (homéopathiques), une initiation progressive et goutte à goutte, la révélation d'un univers où le minuscule fournit l'unité de mesure parfaite. Le procédé de l'instillation procure surtout le modèle d'un partage passionné où le moi apprend à se découvrir soi dans et à travers l'expérience de l'autre. C'est la prémisse future d'un partage auteur-lecteur où le mécanisme de la transmission d'un goût ou d'une sensation particulière va constituer la base d'un échange et la matière d'un regard différent, spécifique pour la vision de Delerm.

En évoquant la question des copies à rédiger par ses élèves et, surtout, comparant cette production écrite avec la transformation d'un projet d'écriture dans un livre, l'écrivain nous dévoile toujours discrètement et implicitement le mécanisme de ce processus et ses raisons psychologiques cachées.

> Question de désir de transgression aussi. Cette part de moi qui va être notée, corrigée, qui va entrer dans ma moyenne, quelle revanche si je peux en briser la froideur présumée en y instillant quelques molécules de moi profond, le petit moi, le seul que je puisse approcher, le moi d'épingle (55).

L'écrivain établit à la base du processus d'instillation dans l'écriture le désir de transgression. Par la transgression, l'élève (et plus tard l'écrivain pareil à lui) doit « passer le barrage de la pudeur, de la peur du jugement […] oublier le regard des camarades ». La transgression désigne une opération par laquelle le sujet créant apprend à dépasser un obstacle d'ordre éthique (pudeur, jugement, méfiance) et à se fonder une conduite opératoire. Le travail du moi implique d'abord la confrontation avec l'obstacle (à dépasser) et ensuite l'inscription d'une marque personnelle dans le texte pour matérialiser la réussite complète (définie en termes de revanche, de compensation) de l'acte créateur. L'instillation désigne la manière dont le moi profond entre dans l'espace scriptural, non pas par la voie dérobée ou subreptice, mais par la voie de la concentration de l'essence du moi, voie de la réduction à l'infinitésimal significatif. L'instillation désigne à la fois une forme de connaissance que le petit moi assume pleinement et uniquement au niveau minimal (le « moi, le seul que je puisse approcher »), dans l'infini petit. A ce niveau, plus l'approche est profonde plus sa valeur augmente exponentiellement et le sujet peut garantir l'authenticité de chaque expérience vécue. Plus la molécule est petite (du côté du producteur qui parfait son travail du minuscule), plus l'instillation est réussie (du côté de la production achevée, le texte du livre) et plus la transgression gagne au niveau du partage et de l'échange (du côté du récepteur).

Lorsque le professeur emploie l'explication du texte littéraire pendant les classes, il envisage de faire sentir afin de faire dire et faire écrire. Il emploie le levier de la réception pour élever la production, pour éveiller le goût de la création. « L'aiguille est fine. Elle peut s'enfoncer si profondément qu'à un moment elle va rencontrer le moi profond, le moi poétique de l'enfant. Il va trouver non pas une adhésion à ce que dit Proust, mais une équivalence en lui » (52). Lorsque le professeur approfondit la leçon de la réception-production, l'écrivain approfondit sa prise de conscience et éprouve de plus en plus le désir d'employer la technique du moi d'épingle. « Au fur et à mesure que je prônais dans mes classes cette écriture intimiste, je sentais l'envie d'écrire moi-même de façon intimiste » (55).

Delerm remarque rétrospectivement que les deux activités (enseigner et écrire) se sont entrecroisées pour empreindre son devenir. « Quand j'ai commencé à enseigner, j'avais des rêves d'écriture. » Il en fait une dissociation complète ce qui n'empêche pas le long du temps que ce qu'il appelle « mon territoire d'écriture et mon enseignement » se rapprochent. « Je crois que j'ai été un professeur minimaliste avant de devenir résolument un écrivain minimaliste » (54).

Etre un professeur minimaliste, devenir un écrivain minimaliste, écrire de façon intimiste reviennent à une pratique autant didactique que scripturale dans le cas de Delerm.

Le repère littéraire fondamental et l'influence littéraire d'élection le placent sous le signe de Proust et de son considérable trésor du temps perdu (« Je ne guérirai plus de Proust ») à ce point où le repère et la prédilection se transforment en obstacle. A force de vouloir se définir par la différence, l'écrivain fait un exercice d'écriture et de travail quotidiens afin de se dérober à l'emprise de son modèle. « Difficile d'oublier qu'à une époque où la fascination pour Proust

m'empêchait de rien tenter par ailleurs j'adressais une lettre par jour à Martine, et qu'elle les trouvait réellement littéraires et m'encourageait à écrire (131). Dans cette confrontation avec le prestige écrasant du modèle et avec le refus réitéré des maisons d'édition pendant huit ans, le sujet créant s'investit dans un travail de maintenance, régulier et renforçant, un travail essentiel d'édification personnelle et de conduite éthique : « je sentais que l'essentiel de mon travail était l'épanouissement de cette confiance » (55). Dans sa conduite esthétique, l'écrivain oppose en définitif à l'entreprise monumentale de recherche du temps perdu le travail d'un moi d'épingle (prêt à pénétrer subtilement la peau du lecteur) à la recherche du plaisir premier (absolu dans sa primauté) et du plaisir minuscule (partageable par une opération d'instillation). La volonté de démarcation se fait visible au niveau de l'écriture par une nouveauté technique que le sujet créant introduit dans son processus de production : l'abandon du « je » et l'emploi du pronom indéfini « on ». La fréquentation de ses élèves (« une certaine façon de leur faire cours ») le stimule à rédiger des textes courts pour un public adulte. Par le « on », l'écrivain envisage premièrement l'effet sur le lecteur, marque de son héritage pédagogique : « Je destine ce texte à un lecteur. Pourquoi ne pas lui proposer la connivence, le partage, puisque seules la connivence et le partage peuvent me permettre de le rencontrer ? ». Le sujet créant expérimente de la sorte la découverte de l' « intensité narrative » du « on » : « Sans le savoir, je commençais *La première Gorgée et autres plaisirs minuscules* » (57). Cette découverte scripturale est accompagnée par une conduite éthique assumée de plus en plus par l'écrivain à soixante ans : « Je ressens aussi très fortement, de manière physiologique, l'impression de devenir transparent. En fait, c'est ce que je souhaitais depuis longtemps sans me l'avouer, devenir ce badaud transparent, et l'âge vous le donne » (*Le Trottoir au soleil de Philippe Delerm*. Entretien). La transgression du « je » à « on » obéit à un désir puissant de transparence qui marque l'évolution du je créant.

Le processus de production est conçu en dépendance directe avec la réception et notamment avec la création d'un effet ponctuel et pointu chez le lecteur. Chez Delerm, le mécanisme de la création réussie consiste à instiller dans l'écriture quelques molécules de moi profond, le seul capable de capter le moi profond de l'autre.

Le processus de création réside dans la construction d'un univers minuscule à travers lequel le moi petit de l'auteur et le moi du lecteur puissent se retrouver sinon dans l'adhésion de l'écrit au moi au moins dans l'équivalence du moi à l'écrit. « C'est le livre qu'auraient voulu écrire tous les gens qui ne sont pas écrivains » (77).

La particularité de l'écrivain Philippe Delerm tient au choix thématique autant qu'à la manière dont le moi d'épingle fait le travail du minuscule afin d'élaborer une création originale et afin de permettre sa validation à travers l'épanouissement de l'autre. La technique de l'instillation révèle un mécanisme particulier du processus de production en rapport étroit avec la réception et surtout la légitimation de la critique.

La définition du bon auteur proposée par Delerm accentue l'effet produit, plutôt ce que l'auteur fait au lecteur (question de réception) que ce que le travail du texte (a) fait à l'auteur (question de poïétique). Ce que l'écrivain a subi, a vécu ou a expérimenté n'est pas livré comme témoignage explicite de son expérience intime durant le processus de production ou en tant que réflexion sur le faire créateur proprement-dit (question de poïétique).

> Un bon auteur est comme une épingle minuscule pénétrant dans la peau. Cette épingle, c'est la singularité d'un regard et d'un style. Plus l'aiguille est fine, plus elle pénètre profondément, et va rencontrer la substance profonde de l'autre » (52).

L'auteur pénètre la peau du lecteur par un savoir propre conçu en termes de vision et de technique dont la finesse (aisance et séduction) consiste à s'instiller dans la substance de l'autre. L'activité littéraire de Delerm porte l'empreinte de la didactique et de la pédagogie du professeur, préoccupé de transmettre une connaissance du monde (la vision intimiste et minimaliste), un savoir (instiller et pénétrer subtilement) et un savoir-faire (le travail du minuscule avec la garantie du bonheur implicite). La finalité de l'opération littéraire (pénètre profondément) prend le pas sur l'instrumental ou le procédural (comme une épingle) jusqu'à sa dissolution sous l'emprise de l'effet à produire chez le lecteur.

De l'autre côté de l'axe, lorsqu'il s'agit de tracer la ligne du départ et des origines de son entreprise d'écriture, Delerm préfère dévoiler la vie du moi et voiler la vie de l'œuvre tout en suivant la motivation d'un exercice de lucidité. « Parlant de soi, il semble plus facile de faire preuve de lucidité en évoquant la vie qu'en cherchant à mettre en évidence les origines d'une création. Mais on n'est pas le plus mal placé pour tenter des infiltrations » (12). Il considère ainsi la méthode de l'évocation comme une preuve authentique de lucidité censée dévoiler et ranimer plutôt le vécu et le devenir du moi que les origines d'une création, une entreprise où l'enjeu de l'autobiographie lui semble plus convenable qu'une ambition d'approche largement génétique. Par contre, l'écrivain se définit mieux par cette tentation des infiltrations qui montre la récurrence de certains termes clés (instiller, infiltrer, pénétrer) et leur appartenance au champ lexical du liquide et de la transgression. Le choix des mots dans la manifestation du moi ne peut être que révélateur pour l'écrivain et le directeur de la collection « Le Goût des mots ». Le verbe « infiltrer » rend à son entreprise rétrospective le sens d'une pénétration dans un liquide, à travers les interstices d'une substance à l'aide d'un filtre. « Oui, l'Océan, c'est la mémoire, et chaque sensation peut devenir tout un pays (87). Delerm agit dans le fluxe liquide de la mémoire pour choisir des éléments significatifs afin de les séparer, leur assigner un sens, clarifier et épurer le mouvement complexe d'une évolution (vie et mouvement de son moi). L'écriture même du livre devient le filtre, le corps poreux au travers duquel il fait passer la substance de son moi tout en la déployant dans un espace scriptural qui prend naissance au fur et à mesure qu'il est construit, qu'il est mis en ordre et qu'il est

investi aux vertus de récupérer les moments forts (redécouverts et reconnus en tant que tels) du devenir du moi.

La modestie de cet exercice en biais (tenter des infiltrations) lui permet de révéler une archéologie du moi qui, à son tour, puisse reconstituer ou suggérer le filon des pépites d'or. « Je n'ai pas amassé un trésor de temps perdu aussi considérable que celui de Proust, mais durant mon enfance et mon adolescence, de bonnes petites réserves enfouies dans la terre même où j'irais chercher des pépites » (71). Si Delerm oblitère et diffère les origines d'une création, par contre il désigne explicitement en y insistant les (res)sources, le trésor, les réserves de son entreprise : l'enfance comme source indélébile « pour tout ce que j'ai voulu écrire » (26).

Tout l'univers du moi chez Delerm est régi par l'appel et l'impératif de l'enfance comme principe absolu : « J'ai toujours pensé que l'enfance était un absolu. Les premières lectures, comme les premières sensations, sont les plus fortes » (25). Il confère à l'enfance une acception particulière, un sens ontologique où la prééminence de l'originel assure et garantit la supériorité du vécu et où la primauté est la qualité intrinsèque d'une expérience plénière. Durant son parcours, l'écrivain avoue de rester « fidèle à cette idée : la supériorité de l'état d'enfance ». En tant qu'absolu assumé et état définitoire, Delerm désigne explicitement l'enfance comme moteur de sa création : « La nécessité de poursuivre une œuvre obsédée par l'esprit d'enfance » (66). La mise en pratique au niveau de son activité littéraire est accompagnée par une prise de conscience et se réjouit à la fois de l'influence de type catalysant de Martine, sa femme. « L'exigence d'enfance ne devient consciente qu'à la fin de mon adolescence », c'est elle qui l'engage « dans un besoin de création d'une soudaine évidence » (69).

L'absolu de l'enfance, l'état d'enfance, l'esprit d'enfance, l'exigence d'enfance marquent des repères essentiels dans un paradigme grâce auquel Delerm bâtit une représentation du monde, propose une vision et un regard particulier, construit une identité de soi, subit un besoin formateur, se confronte à une exigence profonde et élabore une conduite auctoriale dans l'espace scriptural, capable de soutenir un processus de production et de réaliser une création littéraire.

Pour Delerm, le processus de l'écriture même fait partie de la récupération et de la valorisation de l'enfance :

> « L'instant pour l'instant ne m'intéresse pas. L'instant ne me touche et ne devient mon sujet que quand il est fragile, menacé, enrichi de tous les instants plus forts qui l'ont précédé. […] « Le bonheur c'est d'avoir quelqu'un à perdre. » Sans trop me parodier, je pourrais dire aussi : l'écriture est une enfance à regagner » (68).

La possibilité de la perte met en cause paradoxalement le sens de la possession et réclame un effort laborieux d'appropriation. L'affirmation de l'écrivain oppose l'instant fugitif, transitoire et aléatoire à l'instant construit, rétrospectif et totalisant, l'instant vécu à l'instant écrit, l'instant donné à l'instant

rattrapé, reconquis et retrouvé. L'écrivain avoue lors d'un entretien : « Plus largement, il y a dans tous mes livres le désir d'arrêter le temps pour l'enfermer dans une bulle qui, pour moi, symbolise l'enfance : la caractéristique du monde enfantin est de tenir dans un cercle. » (*Rencontre avec Philippe Delerm. Quel est le sujet de La bulle de Tiepolo ?)*. Chez Delerm, le temps scriptural, le temps saisi, vécu et rendu par l'écriture est en effet un temps de type bulle, le temps d'un instant rond, rejoignant ainsi son origine absolue (l'enfance) et capable d'englober et de miroiter ainsi tous les visages du devenir du moi et du spectacle de la vie.

Delerm identifie à la base de la conduite esthétique de l'écrivain en train de devenir l'existence « non pas nécessairement de la singularité de mon regard, mais la certitude que j'avais un regard différent » (71). Il précise aussi l'existence d'un épisode douloureux qui a marqué son adolescence (« une faute que je ressens profondément comme telle, depuis quarante ans ») est qui définit de manière décisive son devenir et sa conduite créatrice au monde : « je sais qu'elle joue un rôle fondateur dans ma façon d'être, mon désir de créer, qui est aussi une manière d'échapper à la mésestime que j'ai de moi à cause d'elle » (72). Le désir de créer apparaît aussi comme une forme de compensation tout comme chez Rousseau l'épisode du ruban volé alimente et entretient le désir d'expiation dans les *Confessions*.

La certitude du regard différent tout comme l'épanouissement de la confiance définissent la conduite éthique et esthétique du sujet créant chez Delerm, un sujet qui regarde le spectacle du monde pour mieux l'explorer dans son voyage à l'aide d'un moi d'épingle qui préfère la profondeur minimaliste et intimiste à la grandeur criante de l'exploit.

Lors de ce spectacle où « chaque sensation peut devenir tout un pays », l'écriture devient une forme de recherche particulière. « Lire, écrire, ce sera de trouver des chambres au fond de soi, faire semblant de s'enfermer pour y découper des fenêtres, désirer la fraîcheur des cerises, des aubépines, des lilas » (87). Le processus d'écriture compte ainsi plusieurs opérations du faire créateur : trouver au fond de soi, faire semblant de s'enfermer, découper, désirer. Le désir de la fraîcheur désigne en effet l'impulsion et le mouvement du sujet créant. A la fois poussé (une fois imprégné de la première expérience) et attiré par l'absolu de l'origine, le sujet créant est en train d'essayer de le retrouver par l'écriture. Le mécanisme de l'écriture impose la condition d'une retraite volontaire dans les profondeurs, d'un isolement obligatoire afin de délimiter le foyer du moi, le siège d'une vision intimiste authentique pour mieux s'y appuyer. Mais l'enfermement est un faux semblant puisque le sujet s'en sert pour mieux découper une fenêtre vers l'extérieur pour mieux façonner la singularité de son regard.

Amoureux du spectacle de la vie, ayant une prédisposition à goûter les choses, le sujet créant chez Delerm se définit par une position d'accueil : « En fait, ces sujets s'inscrivent d'eux-mêmes en moi, et ressurgissent quand j'écris, sans que j'ai besoin de les convoquer comme tels. » (*Le Trottoir au soleil de Philippe Delerm.* Entretien). Le concept poïétique d'inspiration apparaît sous une forme détournée puisque le sujet n'est ni actif ni passif, il ne cherche ni son sujet, il

n'attend ni la grâce, mais se laisse imprégné, il partage de façon intime le spectacle du monde. Dans cet échange subtil, le sujet (à sentir, découvrir et écrire) s'inscrit lui-même dans le moi et il ressurgit seul lors de l'écriture. Le sujet créant ne convoque pas le sujet à écrire, tout au plus il l'évoque puisque celui-ci réside déjà dans son moi par l'acte d'une imprégnation élective antérieure (s'inscrire pour écrire).

Sensible à la menace de l'anéantissement comme tout passéiste avisé, surtout lorsque celui-ci se heurte au paradigme de l'enfance, Delerm emploie l'écriture afin d'absorber et de capturer l'essence fragile par une conquête intérieure à travers la sensation. Car pour lui « Comprendre me casse les pieds et m'empêche de regarder. Comme de toute façon je ne comprends pas grande chose, autant regarder le monde comme un spectacle » (13). Chez Delerm, comprendre n'est pas synonyme de connaître, de concevoir, mais de contenir, incorporer. Ecrire chez Delerm équivaut à l'acte d'embrasser le vécu à travers une espèce de compréhension intime, fondue dans la substance du moi, vécue comme sensation et rendue comme expression d'un spectacle du dehors regardé par le dedans.

Le témoignage final de l'écrivain confirme l'intérêt pour le projet de son entreprise autobiographique dans le sens du pourquoi. « J'ai essayé tout le long de ce livre de traquer le pourquoi de mon écriture en délaissant le plus possible le comment. Parfois cependant, le pourquoi et le comment s'enchevêtrent si étroitement qu'il est difficile de taire le comment » (131). Le processus du comment, l'expérience du faire créateur sont sans cesse différés et ils ne deviennent pas patents. Mais pourtant la gageure d'aller vers ce « qu'on a écrit » lui réussit dans la mesure où l'écriture même du livre devient un filtre aux vertus paradoxales de dévoilement. Le moi d'épingle laisse voir son archéologie et son devenir. Le sujet créant se déploie dans un espace scriptural inscrit dans le paradigme de l'enfance, appuyé par une conduite éthique, une conduite esthétique et une technique de production (travail du minuscule et instillation), confirmées par le lecteur et légitimées par la critique. Chez Delerm, la compréhension n'est pas un objet en soi, surtout l'objet d'une réflexion (sur le monde ou sur son propre faire), mais elle s'accommode plutôt de la sensation, d'une vision filtrée par un moi d'épingle confiant dans la dégustation du monde par instillation. Dans le cas de l'écriture de Delerm, le regard de l'approche poïétique doit se contenter de saisir le dedans (tu ou délaissé) par le dehors, de s'emparer du comment par le pourquoi.

Références bibliographiques

Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 1981.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris : Editions Gallimard, 1955, 1er dépôt légal dans la collection, 1988.

--- . *Le livre à venir*, Paris : Editions Gallimard, 2003.

Delerm, Philippe. *Le trottoir au soleil*, Paris : Editions Gallimard, 2011.

--- . *Écrire est une enfance*. Paris : Albin Michel, 2011, 194 p.

--- . *Je vais passer pour un vieux con*. Paris : Seuil, 2012.
--- . *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. Paris : Gallimard, collection l'Arpenteur, 1997.
--- . *Les chemins nous inventent* (essai). Paris : Éditions Stock, 1999.
--- . *Le Buveur de temps*. Paris : Éditions du Rocher, 2002.
--- . *Dickens, barbe à papa et autres nourritures délectables.* Paris : Gallimard, 2005.
Dufrenne, Mickel. (sous la direction) « Recherches poïétiques ». Tome I, II *Le Matériau*, Collection d'esthétique, Paris : Editions Klincksiek, 1974.
Ghica, Marius. *Omul poietic pe tărâmul limbajului. Eseu despre lumea lui Thot*. Craiova : Scrisul Românesc, 1989.
Mavrodin, Irina. *Poietică şi poetică*. Bucureşti : Univers, 1982.
--- . *Stendhal.Scriitură şi cunoaştere*. Bucureşti : Univers, 1985.
--- . *Uimire şi poiesis*. Craiova : Scrisul Românesc, 1999.
--- . *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*. Bucureşti : Eminescu, 1994.
Passeron, René. *La Naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*. Paris : Éditions ae2cg, 1966.
--- . *Pour une philosophie de la création.* Paris : Editions Klincksieck, 1989.
Valery, Paul. *Variété I, II, III, IV et V*. Paris : Éditions Gallimard, 2000.
--- . *Tel Quel*. Paris : Éditions Gallimard, 2001.
--- . *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris : Éditions Gallimard, 2003.

Sitographie. Entretiens et articles

Le Trottoir au soleil de Philippe Delerm. Entretien. Rencontre avec Philippe Delerm, à l'occasion de la parution du *Trottoir au soleil* en janvier 2011, http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Philippe-Delerm-Le-Trottoir-au-soleil consulté le 6 février 2015.
Pas de Salon du Livre à Paris sans Philippe Delerm. L'auteur du best-seller *La première gorgée de bière*, dédicace « Les mots que j'aime », et dévoile à franceinter.fr son prochain livre *Elle marchait sur un fil* (Seuil), http://www.franceinter.fr/depeche-salon-du-livre-un-grand-cru-philippe-delerm-a-venir, consulté le 6 février 2015.
Entretien. *Les mots du patron du Goût des mots.* Rencontre avec Philippe Delerm, http://www.lecerclepoints.com/entretien-les-mots-patron-gout-mots-rencontre-avec-philippe-11.htm, consulté le 6 février 2015.
Le bonus des *Chroniques de Mandor*, http://www.mandor.fr/archive/2012/09/11/philippe-delerm-interview-pour-je-vais-passer-pour-un-vieux.html, consulté le 6 février 2015.
Philippe Delerm - *Je vais passer pour un vieux con*. Rentrée littéraire 2012, https://www.actualitte.com/interviews/rencontre-avec-philippe-delerm-vieux-con-qui-se-connait-bien-1791.htm, consulté le 6 février 2015.
Philippe Delerm : « *Il ne faut pas être effrayé par la banalité* », par Marie Pâris, Publié le 18 novembre 2012, http://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/19626-philippe-delerm-il-ne-faut-pas-etre-effraye-par-la-banalite.html, consulté le 6 février 2015.
Philippe Delerm : « Le français est illogique, subtil, paradoxal, c'est sa richesse », http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Philippe-Delerm-Le-francais-est-illogique-subtil-paradoxal-c-est-sa-richesse-_EP_-2012-09-10-851532, consulté le 6 février 2015.
Rencontre avec Philippe Delerm. Plus positif que minimaliste, Anne-Claire Jucobin pour Evene.fr - Mars 2005 - Le 18/03/2005, http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/rencontre-avec-philippe-delerm-104.php, consulté le 6 février 2015.

Philippe Delerm: l'écriture comme un voyage, http://www.ladepeche.fr/article/ 2001/08/26/301074-philippe-delerm-l-ecriture-comme-un-voyage.html, publié le 26/08/2001, consulté le 6 février 2015.
Philippe Delerm, Passeur de rêves, publication: 25/04/2014, http://www.huffingtonpost.fr /philippe-delerm/nouveau-livre-elle-marchait-sur-un-fil_b_5211136.html, consulté le 6 février 2015.
Article : *Une jouissive relecture des travers quotidiens de chacun*, 11 septembre 2012, Philippe Delerm, *Je vais encore passer pour un vieux con et autres petites phrases qui en disent long*, https://lelitterairecom.wordpress.com/2012/09/11/philippe-delerm-je-vais-encore-passer-pour-un-vieux-con/, consulté le 9 février 2015.
Extraits de l'article : *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Éditions du Rocher, janvier 2005, http://www.remibertrand.net/index7.php?page=livresDelerm&PHPSESSID=bcbf7aaa999bdae76f719c01ec3de0bd, consulté le 9 février 2015.
Article on line : *Les florilèges du quotidien de Philippe Delerm*, Claude Cavallero, Études littéraires, Volume 37, numéro 1, automne 2005, p. 145-156, https://www.erudit.org/revue/etudlitt/ 2005/v37/n1/012831ar.html, consulté le 9 février 2015.

Note: Cet article a été financé par le projet «***SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche***», n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**"

Le modèle herméneutique valéryen *« corps-esprit-monde »* dans le circuit visuel « *la vue-le voir* » et *« l'être-vu-par »*

Carolina DODU-SAVCA
Institut des Relations Internationales de Moldova

Résumé
Le thème de la vision et de la visibilité met au centre de la poétique valéryenne trois piliers : « la vue », « le voir » et « l'être-vu-par ». Ces trois constituent l'écriture spectrale valéryenne : corps-esprit-monde. Ce modèle herméneutique est régi par l'intellect comme organe du « voir ». La question de « la vue » versus le « voir » traduit les principes de la visibilité versus les principes de la vision. Nous soulevons le thème de l'œil comme une question herméneutique du regard examiné dans le circuit visuel corps-esprit-monde. Cette analyse invoque des implications interdisciplinaires qui relèvent « la vue » (la physiologie) comme moyen, « le voir » (la psychologie) comme procédé et « l'être-vu-par » (moi, l'autre) comme méthode (la philosophie) ou encore l'être-*miroir* (acte artistique, création) comme finalité (esthétique).
Mots-clés : *Paul Valéry, poétique valéryenne, modèle herméneutique du visible valéryen, circuit visuel valéryen, vision versus visibilité, la dynamique de l'autoscopie, vision gnoséologique, visions utiles et visions pures.*

Abstract
In this article the author tackles Paul Valery's poetics on the intellectual eye as a hermeneutic paradigm of the body-spirit-world. This model considers three pillars: the "sight/view", the "vision" and "the-being-seen-by." This hermeneutic model is directed by the intellectual, spiritual and artistic eye observing the principles of visibility versus the principles of vision. This analysis relies on an interdisciplinary approach where the components of the Valeryan hermeneutic model are represented by physiology as a means of the visual act ("sight"), psychology as a process ("see"), philosophy as a method ("the being-seen-by" the Other) and aesthetics as a goal (the being-as-mirror).
Keywords: *Paul Valéry, Valery's Poetics, Valeryan Hermeneutic Model, Valeryan visual paradigm, vision versus visibility, the dynamics of self-awareness, epistemological vision.*

Je suis ce que je vois
P.Valery

Valéry, le voyant hors pair, est celui qui parlait de la mer natale comme on parle de la terre, celui qui adorait la lumière et les lectures du regard, celui qui célébrait dès son enfance la connaissance comme une nouvelle vie pénétrant par les yeux des bonshommes qu'il dessinait joyeusement : « Quand j'étais enfant », écrit Valéry dans les *Cahiers*, qui dessine des bonshommes sur ses cahiers, j'avais un moment solennel. C'était quand je mettais à mes bonshommes, des yeux. Quels yeux ! Je sentais que je leur donnais la vie et je sentais la vie que je leur donnais » (Houpert 30).

Le voir pour Valéry est une manie artistique et un symbole de son essence. Dans le *Portrait du poète*, l'écrivain Léon-Paul Fargue note que Valéry « était petit, mais "il se voyait", comme on voit dans une Galerie un tableau célèbre. Mais je ne puis mieux le comparer qu'à une note juste. Il était fait pour comprendre, et il comprenait toujours là où il se trouvait » (*en-ligne*). C'est un faire-voir excellent, c'est la manière dont on voit virtuellement le poète algébriste, l'académicien et le philosophe.

Le voir est un moyen de création et bien plus : c'est une forme de vie en création et par la création. Léon-Paul Fargue nuance un portrait que l'on s'imagine facilement, car il présente avec exactitude le visage-esprit de notre poète :

> Son visage, pourtant aussi riche en signification qu'un palimpseste, aussi frappant que le tronc connu de quelque arbre centenaire et vénéré, son visage recuit, modelé, raboté, doux, homérique, parisien, méditerranéen, scientifique, savoureux, n'attirait l'attention qu'au bout de quelques minutes, mais je pourrais dire de quelques secondes » (*en-ligne*).

La création valéryenne est un modèle de pensée esthétique. Or cette pensée esthétique ne l'est pas *gratia sui*. Le regard valéryen a toujours une raison de plus, une philosophie toujours plus profonde, des sens qu'on néglige habituellement, une prophétie qui se fera voir/lire dans une grille de lecture reliée à une réalité conceptuellement complexe.

Le thème de la vision et de la visibilité met au centre de la poétique valéryenne trois piliers : le regard, le langage et la pensée. Ces trois constituent le circuit visuel valéryen : « la vue », « le voir » et « l'être-vu-par ». Ce modèle herméneutique est régi par l'intellect comme organe du voir. L'intellect est l'organe du voir qui identifie, dans l'acte artistique du voir, le corps avec la vue, l'esprit avec le voir, le monde avec « l'être-vu-par ». La question philosophique du voir comme faculté de l'intellect signifie la clarté. La clarté-limpidité devient un enjeu de la poétique valéryenne ; un enjeu indispensable dans une modernité enveloppée dans le soupçon et l'incertitude, sujette à la subversion. Son œuvre explore le fonctionnement de la conscience qui se regarde et de l'intellect qui s'ambitionne d'identifier une méthode du regard. Valéry cherche à introduire de la rigueur dans l'art du voir et du faire voir. Les questions de fond se penchent sur le thème de la vision et de la visibilité. Dans le *topos* valéryen : « la manière de voir, le voir lui-même est infiniment supérieur à toute vue. C'est la fonction qui importe, non l'une de ses applications précises » (Houpert 44).

La question de « la vue » versus le « voir » traduit les principes de la visibilité versus les principes de la vision. Si les principes de la visibilité se rapportent aux objets de l'univers physique, alors, les principes de la vision expriment les concepts de l'univers mental. La dialectique des principes de la visibilité et de la vision met les bases des essais valéryens s'engageant sur un terrain de la réflexion philosophique et de la méditation poétique. Pour Valéry, le monde extérieur ce n'est pas l'espace, les couleurs, les gens, les objets. C'est les

concepts. L'œil ce n'est pas la vue, c'est le regard. Le regard ce n'est pas la visibilité des choses, c'est la vision gnoséologique. La vue pragmatique transgresse en voir qui distingue les visions utiles et les visions pures. Le regard valéryen est le langage de l'image vue et la pensée du visible artistique.

La sensation et la perception du regard ne sont que des éléments basiques du circuit du visible. Le sensible-sensoriel et le visible-mental font partie du lisible, car lire signifie sentir et comprendre. La création est une activité des sens, au niveau de sens comme sensation et sens comme pensée. En fait, dans toute cette expérience perceptive et cognitive il est presque impossible de « voir » (un verbe porteur de connotations et de sens pertinents) la stricte ou fine distinction entre la sensation et la pensée, entre le corps et l'esprit, la chose et le concept, entre le moi qui « voit » et le moi qui « est vu » ou qui « se laisse voir ». Il est plus difficile, sinon impossible, d'identifier la frontière entre la connaissance et l'ignorance du regard porté sur soi et sur le monde : « Ce que je suis ? – mais d'abord – Tout – Où est donc ce qui n'est pas Moi ? de Moi ? par Moi ? // Y-a-t-il quelque chose qui ne soit ou ma connaissance ou mon ignorance ?// Et ensuite ? ce que je suis ? // Mais… rien// Où donc est ce qui est Moi ? » (Valéry, *Manuscrits*, 127).

La dialectique du sensoriel dans le mental ouvre une série dichotomique complexe : arts-sciences, poésie-essai, poétique-mathématiques. Valéry reprend cette dichotomie comme optique bicéphale du regard réflexif versus le regard réfléchi qui engendre des visions utiles et des visions pures : sensations-intellect, vie-écriture, parole-silence, sentiment-raison, objet-concept, immédiat-absolu etc.

Le thème de l'œil, de la création (écriture spectrale) et du moi soulève la question du regard neurobiologique, philosophique, psychanalytique, logique, iconographique etc. qui examine la dynamique de l'autoscopie *corps-esprit-monde*. Cette analyse engage des implications interdisciplinaires où nous identifions les composantes du modèle herméneutique valéryen – « la vue »-« le voir »-« l'être-vu-par » – représentant la physiologie comme moyen (« la vue »), la psychologie comme procédé (« le voir »), la philosophie comme méthode (« l'être-vu-par » le moi, l'autre) et l'esthétique comme finalité (l'être-*miroir*, comme image de soi, de ceux qu'elle pense ; comme acte artistique, création). Une autre implication interdisciplinaire impérative est celle de la phénoménologie de la perception. Le sujet valéryen se voit et *se* pense au « premier état », comme image de son physique, comme état de sa sensibilité, comme sensations d'un vouloir-pouvoir-savoir. Les éléments sensibles et corporels de ce circuit réagissent mutuellement.

La poétique de l'Œil valéryen désigne une formule triptyque : l'œil du corps, l'œil de l'esprit t l'œil du monde. Le premier est « la vue », un œil qui voit, l'œil d'un moi qui regarde. Le deuxième est « le voir », une vision d'un moi qui se voit et s'écrit en se voyant voir. Le troisième est la réflexion, un œil qui sert de scène du regard et de modalité du voir et du faire voir. C'est un œil qui crée et qui fait le monde visible. Cette poétique renferme en soi le moi-œil, le moi-esprit, le moi-monde comme modèle herméneutique corps-esprit-monde. Ce modèle du voir exerce les trois fonctions : morpho-optique, cognitive et réflexologique. La morpho-optique est une fonction optique et physique ou morpho-optique-physique.

Elle désigne le voir de proximité, face aux choses-objets en espace, et s'appuie sur des éléments tels que l'œil-la vue, la faculté de la vue, la lumière, le miroir, les surfaces réfléchissantes, les choses. L'objet-sujet de cette fonction est la vue et la chose regardée. La cognitive est une fonction de perception du moi, d'initiation envers ce que le moi est la découverte de soi-même. C'est l'œil analytique, le cerveau, la raison, le jugement, le point de vue, la contemplation, la perspective, les prismes. C'est le regard libre, fixe, abstrait, concentré, absolue, etc., d'un œil intellectuel qui crée et conçoit. L'objet-sujet de la fonction cognitive et le voir et le Moi-je ou le Non Moi. La réflexologique est une fonction conceptuelle et métaphorique qui englobe les deux précédentes, qui les approfondit et les amplifie sur la dimension créative. C'est l'œil artiste, la vision, l'optique artistique et les manières visionnaires du monde, la mentalité et l'attitude de vue et de vie, c'est l'œil spirituel au monde. Cette fonction constitue le moi-centre créatif, qui trie les visions entre utiles et pures, qui distinguent les choses visibles de celles *invisibles*. L'objet-sujet de cette dernière est le regard et l'être qui *se voit voir* et qui *se voit vu*. Les trois fonctions intègrent le modèle réflexologique de l'« œil » valéryen graduellement, du voir vers le savoir : physique, métaphysique et herméneutique.

Notons ici que l'écriture spectrale valéryenne englobe des textes de prose, des vers, des textes initiatiques et surtout des textes de circonstance. Le thème de l'œil et la problématique de la visualisation discernent, surtout dans les textes des poèmes valéryens, une lucidité stylistique recherchée : « Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais/ De regards en regards, mes profondes forêts », note l'auteur de *La Jeune Parque*. Les textes des essais, en revanche, se lancent dans l'aventure de l'ambigüité stylistique et conceptuelle sur l'esprit humain. Selon le « modèle réflexologique » de Valerio Magrelli (2005), nous constatons que même le phénomène de la mort est traité, chez Valéry, comme un acte de l'impossibilité de voir, vu que la mort est : « le passage impossible à voir, puisqu'il passe du voir au non-voir après être passé du non-voir au voir », comme déclare notre essayiste dans *Monsieur Teste* (*Œuvres*, II, 1960, 74).

Les modalités du regard artistique valéryen s'inspirent du regard montaignien, gœthéen, hugolien, mallarméen, baudelairien, stendhalien pour ce qui est de l'œil visionnaire dans une écriture spectrale et ces modalités se conjuguent avec les regards picturaux de l'art impressionniste d'un Monet et d'un Corot, pour ce qui est de l'œil-miroir de la lumière.

L'écriture spectrale valéryenne réunit quelques personnages inédits et insolites même : la lumière, l'œil, le regard. La lumière comme personnage joue aussi le rôle de créatrice. Les « déités incontestables » – la Mer, le Ciel, le Soleil –, comme l'avoue Valéry lui-même, ont formé notre poète en étant formées à la Lumière. Nous découvrons la lumière comme substance lumineuse omniprésente, comme présence physique dans les objets, comme visibilité des choses ; la lumière comme présence spirituelle dans les choses, comme inspiration, source, comme décor, cadre, contexte ; comme aventure, drame et tentation ; comme révélation, découverte et espoir de nouvelle connaissance. Le monde comme lumière c'est la présence, la transparence, l'essence. L'existence comme lumière c'est la

conscience, l'esprit, l intellect. La lumière comme méthode est la connaissance, la mémoire, l'intelligence. La lumière comme technique est la clarté, l'objectivité, la lucidité. L'effet de la lumière c'est la transparence, l'équidistance et le discernement. L'enjeu de la lumière c'est la pureté, l'absolu, la perfection. Les ennemis de la lumière voyante sont le désordre, la confusion, le doute, l'indécision, le malentendu, l'imprécision et tout ce qui vient du chaos mental et de la manipulation des cerveaux noirs. La question philosophique de la lumière englobe les préoccupations artistiques telles que la Nature, le Dieu, le Temps, l'Histoire, la Musique, la Femme, l'Amour, la Littérature, le Rêve, la Mort. La lumière est le symbole de l'homme qui pense et qui fait penser l'autre/l'autrui. Elle signifie la liberté du voir et la lucidité de l'homme qui voit et qui fait voir, de celui qui est vu et se laisse voir.

L'œil comme personnage joue différents rôles, plus ou moins privilégiés par rapport à la lumière, à l'objet de son regard, à l'homme regardé ou à celui qui se regarde. Valéry considérait que l'œil qui regarde le cadre naturel, la mer et la lumière, est le plus heureux. En revanche, l'œil qui doit scruter le monde en mouvement, en vitesse, en alerte, est totalement désavantagé. Le trafique d'un tel circuit est saturé d'inutile, de banal, de fortuit. L'inaltérable ! – le beau primitif de la nature – voilà un bon site pour l'œil valéryen.

Le regard comme personnage est la partie qui (re)présente le tout, c'est un personnage-valise englobant l'œil et la lumière, la vue et le voir ; le personnage omnipotent et multifonctionnel qui engendre la contemplation. L'acte contemplatif permet une écriture qui commence par le voir et conduit vers la vision en passant par une large gamme de métamorphose, symbiose, synergie de la vue vers le voir : vision brute, regard fixe, regard de décodification spontanée, optique, regard concentré, vision utile, prisme, point de vue, œil analytique, regard libre, perspective, regard abstrait, contemplation, regard conceptuel, œil spirituel, regard visionnaire, vision, regard de codification spontanée, regard absolu, vision pure.

L'acte contemplatif ou le « regard de circonstances » donne lieu à l'acte gnoséologique immanent. L'artiste plonge dans la réflexion, donc il se lance dans la connaissance et non pas dans l'imagination. Tout comme Montaigne qui cherche le vif de l'idée, Valéry recherche le « premier état » de la réflexion. A la différence du philosophe humaniste, qui s'abandonne au flux aléatoire et charmant de l'idée, afin de produire une écriture de la pensée telle quelle, dans l'état qu'elle nous vient à l'esprit, l'écriture valéryenne témoigne d'une rigoureuse méthode qui s'impose, côté formel et conceptuel. Le regard que les deux portent sur l'idée de la mort signale le même algorithme : ce qui les rapproche comme idée et chose regardée, les distingue comme méthode et angle visionnaire. Le lecteur de Montaigne apprend à philosopher pour apprendre à mourir, celui de Valéry découvre la mort comme le « désastre *pour l'âme !* ». Quoique les deux écritures spectrales soient distinctes comme méthodes, leur substance est identique : l'état pur de celui qui pense et qui se pense. L'un cherche l'homme total, l'autre l'homme complet. Si l'humaniste se préoccupe de la nature humaine à l'état pur, le néoclassique s'intéresse au fonctionnement de la conscience et de l'esprit comme Moi pur. Les

deux essayistes sont passionnés de l'acte contemplatif comme processus de découverte et de connaissances, c'est-à-dire de la pensée en train de se produire et en train d'éclairer de nouvelles « zones intérieures » de la nature de l'homme, de l'esprit, du cerveau. Ces nouveaux espaces mentaux élargissent les horizons de la connaissance. C'est un processus incessant, à plusieurs reprises et infiniment expressif. En fait, les deux auteurs, philosophes et esprits analytiques remarquables, sont, d'une manière surprenante, si différents et tellement semblables. Le beau travail de réécriture de leurs œuvres, des *Essais* et de certaines parties des *Cahiers*, démontre le perfectionnisme de l'œil de l'artiste. Chaque fois qu'ils lisent-regardent leurs textes, ils s'aperçoivent qu'il y a des éléments nouveaux qu'il faut mettre dans le circuit du visible. L'activité de création est pour les deux une activité pensante qui n'est jamais un résultat, c'est toujours une opération mentale qui donne naissance à une autre. Cet acte artistique produit des changements de perspective, surtout dans le sens de l'*autognosis*, l'autoscopie, la connaissance de soi et, en définitive, du Soi.

Propriété essentielle du circuit visuel valéryen, l'autoscopie est une modalité de voir et faire voir où l'image physique passe en l'(auto)scopie qui est une analyse dioptrique : du dedans vers le dehors vu du dedans et penché sur celui-ci. Cette optique bicéphale est réalisée par un regard dédoublé en regard réflexif et réfléchi.

Le regard réflexif repère les surfaces, telles que miroir, fenêtre, vitre, glace, paysages, objets, choses, visages. Tout devient réflexion et s'assume la connaissance, la Lune même est complice à la découverte des essences cachées mystérieusement de la lumière : « Et la lune perfide élève son miroir/ [...]/ Jusque dans les secrets que je crains de savoir, / Jusque dans les replis de l'amour de soi-même, / Rien ne peut échapper au silence du soir [...] » (*apud* Sarraute 24). L'œil bleu valéryen se regarde et regarde le tout, rien n'échappe à sa perspicacité patiente et à sa curiosité.

Le regard réfléchi transforme le monde vu en idée sur le visible et l'invisible des choses. L'invisible des choses se reflète dans la création valéryenne comme un ensemble d'opérations mentales. L'auteur, tout comme ses personnages, fait des exercices de vision, de visibilité et d'autoscopie pour faire preuve de la « capacité » du voir, la « compétence » du regard artistique et de la de sincérité avec laquelle l'œil spirituel se voit et fait voir. L'être valéryen est toujours à la quête d'un nouvel objet à voir et surtout d'un nouveau regard-idée. Cet état de béatitude dans la contemplation remonte à son enfance. Le poète reconnaît ce fait dans une conférence donnée à Paris le 15 février 1934. Lors de sa présentation *Inspirations méditerranéenne*s (Conférence, 1934), Valéry parle de son essentiel en tant qu'homme et artiste : son lieu de naissance et d'inspiration. Il s'agit indubitablement du littoral, du « pied » de la mer. La mer de son enfance à Sète est la mer de son port de référence, ce qui constitue son premier et ultime bonheur : contemplation de l'infini, de la lumière et de l'homme qui s'essaie à les connaître. Heureux d'être né dans un site si riche en lumière, en sens et en beauté naturelle, le poète note : « je me félicite d'être né en un point tel que mes premières impressions

aient été celles que l'on reçoit face à la mer et au milieu de l'activité des hommes »[1] (*ibidem*).

La dynamique de l'autoscopie change souvent de perspective : de la réflexion philosophique à celle mathématique et de la méditation poétique à celle lyrique. Les essais valéryens forment un écrit prétentieux : à prétention scientifique, algébrique, iconographique. Or, ils témoignent encore d'une inégalable persévérance d'analyse qui projette, par différents « modèles du visible », le sujet Moi qui se regarde et – *se* – pense. Le sujet du circuit du visible est dialectiquement représenté par le « moi » pur, méthodique, fonctionnel, neutre, universel contre un « je », banal, ordinaire, social, biographique, particulier, souvent implicitement relié au « dehors », mais qui demeure dans un dedans profond et de profondeur. « Qu'est-ce qui est Moi ? et qu'est-ce qui n'est pas Moi ?// Qu'est-ce qui est Moi ?// puisque, le cherchant, je ne trouve que des choses particulières, des goûts, des douleurs, des impulsions, des gênes, des souvenirs » se demande le poète néoclassique (Valéry, 1938, 710). « Et qu'est-ce qui n'est pas Moi, puisque, cherchant ce non-moi, je ne trouve que des objets qui exigent tout autre chose qu'eux-mêmes ? », s'interroge encore le sceptique (*ibidem*).

Le philosophe Valéry ramène ses préoccupations à une autoscopie totale de celui qui se regarde en se regardant: de celui qui regarde et se regarde (le moi), celui qui s'observe en se regardant (la conscience du soi) et celui qui (se) pense dans l'acte du voir (le Non-moi ou le Moi Pur). D'une telle manière, la question philosophique du regard aborde la création comme une réflexion *speculi-mens* sur le dedans et le dehors du sujet qui regarde, sur le temps intérieur et en dehors du temporel. Rappelons-nous que la vision sur son époque, assez critique et quelque part pessimiste, est le miroir par excellence, un miroir lucide d'une réalité noire de l'entre-deux guerres. Son œil perspicace s'attaque à la réalité politique, son regard scrute l'état des choses et sa vision blâme l'image du monde qu'il voit.

L'essayiste moderne est un excellent philosophe et visionnaire, car il est parmi les pionniers qui traitent l'européanisation et de la mondialisation. Il voit dans la France de la diversité le geste raisonnable d'appel à l'universalité et au pari de solidarité. Puis, notre voyant philosophe voit l'avenir de l'Europe, sa place et sa mission dans la période de l'après-guerre, une Europe qui « aspire visiblement à être gouvernée par une commission américaine », constate Valéry (*Considérations sur l'Europe*, 1927). Quelle perspicacité de l'ordre géostratégique, car n'oublions pas que cette exclamation n'avait à l'époque que le statut de prévision. Valéry ne déclarait pas un fait, il annonçait un phénomène à venir !

Sa lucidité parlait haut et claire, or, ses contemporains ne voyaient pas et n'acceptaient pas la visibilité de ce que notre écrivain lasse voir. L'essai valéryen, donc, n'est pas tellement abstrait ou à l'écart du cadre réel comme on a voulu parfois le situer et voir. Sa vision touche les grandes questions, épineuses et délicates, pour décortiquer leur essence philosophique, leur apanage social et surtout politique. Toute question entraîne la politique. Tout regard a la rétine du politique. Aujourd'hui encore ces appels restent actuels et ces remarques sont extrêmement valables : « le résultat des luttes politiques est de troubler, de falsifier

dans les esprits la notion de l'ordre d'importance des questions et de l'ordre d'urgence. Ce qui est vital est masqué par ce qui est de simple bien être. Ce qui est d'avenir par l'immédiat. Ce qui est très nécessaire par ce qui est très sensible. Ce qui est profond et lent par ce qui est excitant. Tout ce qui est de la politique pratique est nécessairement superficiel » (*idem*). Et aujourd'hui, comme de son temps, les hommes n'ont pas la volonté de bien voir, ni la responsabilité de faire voir. La lecture de son essai *Regards sur le monde actuel* (1945) ouvre les yeux du lecteur sur les essences, que l'homme moderne néglige ou ignore. L'écrivain montre au lecteur que la vue domine la vision et les visions utiles éclipsent les visions pures. Nous comprenons que l'œil de l'homme moderne n'a plus de regard visionnaire. Et même si l'homme moderne repère l'intellect comme organe du voir, c'est sur sa stérilité, comme opération mentale pragmatique, qu'il repose ses facultés et compétences. Placé dans un cadre de l'homme postmoderne, nous constatons l'impuissance du voir et de la contemplation devant les surfaces robotisées, de l'écran, des outils, des gadgets etc. L'impuissance de l'homme, de la contemplation ingénue, est écrasante : pour ne plus pouvoir et même vouloir « voir », pour de vrai *v o i r*. La présence des images multiples, multiformes et multifonctionnelles nous ramène à un instant, à l'immédiat. L'homme devient si relié à l'instantané qu'il pense au présent comme si passé et futur n'existaient pas, comme si les deux dimensions ne seraient que très parallèles à ce que l'homme est. Le devenir de l'homme cesse d'être ce qu'il est pour symboliser juste le nouveau et le renouveau : « Le fait nouveau tend à prendre toute l'importance », déclare Valéry dans *Propos sur le progrès* (1929, 177). Mais, ironiquement le fait nouveau n'est plus le devenir de l'homme qui change son voir, il adapte passivement son regard à l'objet nouveau qu'il voit. Un contact subit, passager, saturé de futilité.

> L'imagination déductive la plus déliée, accordant merveilleusement la rigueur mathématique à celle des préceptes de l'Islam, qui proscrivent religieusement la recherche de la ressemblance des êtres dans l'ordre plastique, invente l'Arabesque. J'aime cette défense. Elle élimine de l'art l'idolâtrie, le trompe l'œil, l'anecdote, la crédulité, la simulation de la nature et de la vie, tout ce qui n'est pas pur, qui n'est point l'acte générateur [...]. L'Artiste de l'Arabesque, placé devant le vide du mur ou la nudité du panneau, sommé de créer, empêché de recourir au souvenir des choses, couvre cet espace libre, ce désert, d'une végétation formelle qui ne ressemble à rien [...] Il lui incombe au contraire *d'appeler quelque chose* [...]. Je l'envie [...] (*Orientem versus*, 1044-1045).

Le modèle herméneutique corps-esprit-monde adopte la théorie de la connaissance intuitive selon un « régime vie/connaissance », comme le définit le critique Michel Hontebeyrie (25). L'œil du moi anime l'œil-contemplation-intellect, l'être-regard, qui regarde en se regardant, et l'être-miroir, qui devient miroir du monde. La méthode valéryenne implique la « logique imaginative » dans une équation où coexistent la sensation, l'émotion et l'esprit. Cette formule identifie l'émotion et la sensation à la mémoire et à la raison. Même si le modèle

sensoriel valéryen est éminemment visuel, il est déclenché par une analyse tridimensionnelle corps-esprit-monde où l'œil-corps est seuil de la connaissance physique-métaphysique, l'œil-esprit est le point de confluence microcosme-macrocosme et l'œil-monde ou l'être-miroir est l'unité d'homologie et de délimitation de l'Autrui.

Le corps, chez Valéry, acquiert des connotations des plus complexes. Tout comme Montaigne qui a mis en œuvre une connaissance bicéphale corps-âme, Valéry repose son modèle sur le corps versus l'esprit. (D'ailleurs, Montaigne est le pionnier de la culture du corps et de l'interprétation de la philosophie du corps relié à l'âme : « Moi qui ne manie que terre à terre, hais cette inhumaine sapience qui nous veut rendre dédaigneux et ennemie de la culture du corps » (Essais, III/13, 1106).) Le moderne considère que le corps est, d'une part, l'objet de la connaissance rudimentaire et, de l'autre, le sujet-objet de la conscience de soi immédiate. Dans le premier cas, il apporte une connaissance sur le physique et, dans le deuxième, il représente la connaissance – intuitive – du métaphysique sur l'ontologique. Contrairement à Descartes, qui croyait que l'existence de l'être est certifiée par l'âme ou par le cogito, Valéry pense que le sensoriel précède la conscience du fait d'être et déclenche l'acte gnoséologique. La curiosité intellectuelle pour le biologique et le physiologique, le spirituel et le rationnel de l'homme est fidèlement enregistrée dans ses *Cahiers* L'emblème herméneutique du corps, pris pour « instrument » de connaissance, est celui des surfaces réflexives et des sensations réfléchies. Le vecteur de la connaissance valéryenne ramène au « voir » et au « savoir » en parfaite équivalence sémantique, logique, analytique, pragmatique et poétique.

Le corps c'est l'œil qui est le cerveau. Le modèle herméneutique corps-esprit-monde nous montre que le corps humain intègre l'unité du macrocosme, et l'œil, de son côté, en est un élément qui le transpose dans le microcosme. L'œil porte l'image du regard, telle qu'elle a été perçue de l'intérieur et telle qu'elle a été conçue pour l'extérieur. Ce circuit visuel fonctionne dans deux sens : l'œil qui procède à la conceptualisation du rapport entre la mémoire de la vue (l'œil-fonction morpho-optique-physique) et la mémoire visionnaire (l'œil-esprit métaphysique, analytique, philosophique). Le dernier ne sera jamais gratuit, car cet œil intégrera métaphoriquement la réalité. La complexité intellectuelle de « l'œil » le transforme en épicentre créatif. Le contact visuel assure à l'homme valéryen la connaissance *être et savoir dans le voir* : être-en face de l'univers qui est vu/regardé/scruté/observé et voir-en soi l'univers en face de l'être qui se regarde/s'observe/s'analyse. Ce circuit visuel de l'homme devant le monde est aussi celui du monde devant la personne qui regarde.

Placé au centre de l'univers, cet œil suit les acteurs de l'acte du voir : l'ego chargé du visible et le moi sur-empirique, tourné vers l'invisible des profondeurs inconscientes. Si le cogito cartésien exprime l'homme dans le philosophe qui observe une expérience donnée, le cogito valéryen présente l'homme dans le philosophe penché sur le fonctionnement d'un esprit qui est la conscience- Moi Pur. La vie spirituelle de l'être qui regarde et se laisse regardé est formée de

questions d'ordre herméneutique et des analyses d'obédience philosophique, métaphysique, rarement mystique et ontologique. Monsieur Teste en tant qu'allégorie de l'œil spirituel se pose des questions qui s'attaquent au savoir par le voir : « qu'est-ce que je peux ? et qu'est-ce que je puis vouloir ? – et qu'est-ce que je puis ? » (Valéry, *Cahiers*, Edition établie, présentée et annotée par J. Robinson. XXIII. Paris : Gallimard, « La Pléiade », vol. I, 1973 ; vol. II, 1974, 221).

Le sceptique moderne reprend les interrogations philosophiques et poétiques – posées encore par Plutarque, Socrate, Montaigne, Descartes –, dans la formule inédite d'un traitement rationaliste des sens invisibles. La dualité éloquente du voir dans le savoir pour contempler et créer forme, chez Valéry, un tandem du visuel versus la visibilité : intelligence et la lumière sont confrontées à la naïveté et à l'obscurité, la sensation et le sentiment se disputent avec la pensée et la raison. La façon dont Valéry combine les procédés du voir dans le savoir transforme l'acte gnoséologique dans un acte de connaissance intuitive complexe : le philosophique embrasse le lyrique, l'empirique assimile le sur-empirique, le spirituel glisse dans un raisonnement cartésien, la logique découle de l'imagination. Le modèle valéryen analyse le triptyque neurosensoriel-affectif du Moi qui scrute l'image profonde et invisible d'un non-moi. Le moi visible se regarde sous différents angles, du sensoriel au psychoaffectif et du mental au métaphysique afin de se découvrir se de se perdre de vue : « Qu'est-ce qui est Moi ?/ puisque, le cherchant, je ne trouve que des choses particulières, des goûts, des douleurs, des impulsions, des gênes, des souvenirs » (Valéry Paul. *Alphabets*. Paris : Gallimard, 1938, 710). Or, chez Valéry, chaque interrogation poursuit la quête avec rigourosité, dans l'esprit dialectique : « et qu'est-ce qui n'est pas Moi, puisque, cherchant ce non-moi, je ne trouve que des objets qui exigent tout autre chose qu'eux-mêmes ? » (*Alphabets*, 710).

Dans ce circuit, l'être-miroir comporte en soi les images mosaïques du Moi, d'un côté, l'image du moi empirique, qui distingue le moi social, l'ego, le moi égotique, l'image publique du moi, le moi individualiste, et de l'autre côté, l'image du moi sur-empirique, qui est celle du moi psychologique et métaphysique, où s'abritent le moi solitaire, le moi introverti, le moi en crise émotionnelle, le moi contemplatif et les formes mosaïquées du Moi-Non-Moi, c'est-à-dire, du moi profond lancé à la recherche d'un Moi Pur.

Le modèle herméneutique valéryen corps-esprit-monde est celui de l'« être-vu-par » comportant deux hypostases primordiales : *spéculum* et *mens*. Le premier volet représentant le paradigme de la « vue » et le second volet - le paradigme du « voir » reflètent, respectivement, le regard-image et le regard-idée.

L'être qui regarde et l'être-vu-par relèvent de la même problématique : celle du regard-image et celle de l'œil de l'Autre. L'Autrui peut désigner un regard d'un autre être ou un œil de l'« autrui »-la bête : « Regard de l'animal. Ce regard de chien, chat, poisson me donne l'idée d'un point de vue », écrit Valéry dans *Mélanges I* (401). L'essayiste moderne parle d'« un-être-vu-par » l'animal « par suite, d'un coin réservé, d'un intime ou quant-à-soi, d'une chapelle où ne sont pas des choses que je ne sais et où sont des choses que je ne sais pas. J'ignore de quoi

je suis signe dans ce coin là » (*ibidem*). Il s'agit là d'un acte du voir qui implique des éléments de sémiotique inter-cognitive, or cet « être-vu-par » se trouve dans le périmètre d'un œil sans faire l'objet d'un regard, car : « [...] L'animal n'a pas d'image de soi-même, ne se reconnaît pas dans le miroir » (*Cahiers*, 1974, 758), et ne peut pas *voir*. Cet œil du dehors déclenche une nouvelle connaissance dans le moi regardé, un *autognosis* qui dépasse le cade linguistique : « Il y a là un mode de me connaître. Et je suis forcé de me considérer comme un mot dont j'ignore le sens dans un système animal d'idées » (*ibidem*). L'*Animalité* symbolise, dans le vocabulaire valéryen, l'état du regard pur et renforce l'idée d'une unité micro-macrocosme, d'une correspondance en dehors des mots entre l'être qui regarde-qui se regarde et qui se voit fixé par l'œil de la bête. Notons que la zoosémiotique régit en catalyseur des compétences contemplatives de l'homme, organiquement reliées à la flore et à la faune.

Le regard est la force hégémonique de la création valéryenne. Le monde est une scène du visuel et visible et les hommes sont des yeux : « Nous sommes dans un théâtre de regards, semblable à celui édifié par Claudel dans son récit », précise Magrelli (17). Le scénario implicite de l'homme valéryen est celui d'un regard dichotomique, comme nous l'avons déjà remarqué : *spéculum* et *mens* Ce paradigme *spéculum* et *mens* sépare et identifie à la fois : la raison de/à la fantaisie, lé réalité des/aux chimères, l'image reflété de/à la contemplation réfléchie. L'acte gnoséologique déclenché dans ce circuit visuel dichotomique traduit un état de paroxysme de la personne qui voit, se voit et se voit voyant. Parfois, il s'agit d'un regard de simple observation : « Impression de clairvoyance tristissime du cerveau mal éveillé – qui voit, et n'ajoute à rien. Le décoloré de cette heure. Le Dieu du Réel, du tel quel, qui dit : Je suis ce que je suis. Et c'est tout. Le vide de tout ce plein. Ce bâillement, le Jour et le Monde » (*Cahiers II*, 1259). Autrefois, c'est juste un commentaire de distinction entre la vue et le voir : « Cette impression non pas de voir ce que je vois, mais d'être *vu* par ces objets, ce ciel – ou encore d'un échange sans résultats possibles entre mes yeux et ces choses – échange sans issue – qui cache je ne sais quoi, sous couleur de montrer » (*ibidem*). Quel que soit l'état de l'esprit, la qualité du regard ou la sagacité de la personne qui regarde ou la perspicacité du voir, le circuit visuel crée une confluence organique avec l'univers.

Eu guise de conclusion, soulignons que « le voir » est plus important que « la vue » et « la chose regardée », qui ne sont que secondaires dans le modèle réflexologique. L'un des plus voyants artistes de la politique du regard intellectuel, Valéry transpose dans la création un régime de vie *d'un être qui voit-se voit-et fait voir*, d'un œil intellectuel qui régit un circuit visuel où la réalité immédiate devient conceptuelle et la philosophie du monde devient visuelle-visionnaire. En définitif, l'être du voir valéryen crée un modèle herméneutique d'un œil tout voyant relevant le rapport de l'homme au monde. D'ailleurs, le rapport de l'homme à la chose qu'il regarde c'est son rapport à la culture, à l'histoire, à l'humanité qui s'y projette. L'acte du voir c'est l'acte du connaître qui est dans la poétique valéryenne l'acte de la création. Pour Valéry « voir se suffit ». Se suffit pour l'être dans le paraître et pour la connaissance dans la création.

Notes

[1] Il n'est pas de spectacle pour moi qui vaille ce que l'on voit d'une terrasse ou d'un balcon bien placé au-dessus d'un port. Je passerais mes jours à regarder ce que Joseph Vernet, peintre de belles marines, appelait *les différents travaux d'un port de mer*. Paul Valéry. *Inspirations méditerranéennes*, conférence de Paul Valéry, Paris, 15 février 1934.

Références bibliographiques

Fargue, Léon-Paul. *Portrait du poète*. (Document disponible en-ligne. URL : http://agora.qc.ca/Dossiers/Paul_Valery, Date de création : 2012-04-01 | Date de modification : 2012-04-01. Consulté le 16-03-2015)

Houpert Jean-Marc. *Paul Valéry. Lumière, écriture et tragique*. Connaissance du 20e siècle. Paris : Méridiens Klincksieck, 1986.

Inspirations méditerranéennes. Conférence de Paul Valéry. Paris, 15 février 1934.

Magrelli, Valerio. *Se Voir/*Se *Voir*. *Modèles et circuits du visible dans l'œuvre de Paul Valéry.* Trad. de l'italien Angela Ciancimino, Pascale Climent-Delteil. Paris : L'Harmatan, 2005.

Sarraute, Nathalie. *Paul Valéry et l'enfant de l'éléphant. Flaubert le précurseur.* Paris : Gallimard, NRF, 1986.

Valéry, Paul. *Alphabets*. Paris : Gallimard, 1938.

---. *Cahiers,* Edition établie, présentée et annotée par J. Robinson. XXIII. Paris : Gallimard, « La Pléiade », vol. I, 1973 ; vol. II, 1974.

---. *Cahiers,* Edition établie, présentée et annotée par J. Robinson. XXIII. Paris : Gallimard, « La Pléiade », vol. I, 1973 ; vol. II, 1974, p.221.

---. *Considérations sur l'Europe, signées Paul Valéry*. Visionnaire sétois. 1927.

---. *Mélange I*. Paris : Gallimard, 1941.

---. *Manuscrits*. Paris : Gallimard, 1945, 1945, XXIX, p. 127.

---. « La Pythie ». *Charmes*. Paris : Gallimard, 1922. Valéry, Paul. *Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1943.

---. *Œuvres.* Paris : Gallimard, « La Pléiade », vol. I, 1957; vol. II, 1960.

---. « Propos sur le progrès » (1929). *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Paris : Gallimard, 1945, p.177.

---. *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Première parution en 1945. Paris : Gallimard, Parution, Collection Folio, n° 106, 03-11-1988.

---. *Regards sur le monde actuel et autres essais*. *Orientem versus. Œuvres*. Tome II, Paris : Gallimard, p. 1044-1045.

La construction dramatique de la pièce *Les Chaises* d'Eugène Ionesco

Ana-Elena COSTANDACHE
Université « Dunărea de Jos » Galaţi, Roumanie

Résumé
Notre démarche propose une fine analyse du contenu de la pièce de théâtre d'Eugène Ionesco, *Les Chaises*, analyse qui vise la construction dramatique, surtout au niveau des aspects thématiques et langagiers. Le dramaturge même considérait cette pièce comme « une farce tragique », où les personnages oscillent entre rêve et réalité, comique et tragique, monde intérieur et monde extérieur. Forme de théâtre novateur, le théâtre de l'absurde détruit toutes les formes et les normes du théâtre en vigueur à son époque et devient un « anti-théâtre », dépourvu de toute logique. Par voie de conséquence, la pièce d'Eugène Ionesco s'inscrit dans la lignée des pièces absurdes et nous suscite l'intérêt quant à la problématique visant le réseau et la richesse thématique, la construction dramatique abstraite et l'absurdité de la destinée des protagonistes qui mènent leur vie dans la solitude de la médiocrité et de l'échec. En outre, nous allons accorder une attention à part aux versions de traduction en roumain de la pièce en question.
Mots-clés : *construction dramatique, théâtre absurde, langage, existence, solitude, tragique.*

Abstract
Our approach proposes a detailed analysis of the content of the play *The Chairs* by Eugène Ionesco. This analysis designs the dramatic construction, especially in thematic and linguistic aspects. The same playwright saw this piece as a "tragic farce", where the characters oscillate between dream and reality, comedy and tragedy, inner world and outer world. Innovate form of theatre, the theatre of the absurd destroys all forms of theatre and standards in force in this time and becomes an "anti-theatre", devoid off all logic. Consequently, the play of Eugène Ionesco is in line with the absurd plays and we arouses interest in the problem of the network and thematic richness, abstract dramatic construction and absurdity of the destiny of the protagonists who lead their lives in the solitude of mediocrity and failure. In addition, we will pay attention to participate in Romanian translation of versions of the play in question.
Keywords: *dramatic construction, absurd theatre, language, life, loneliness, tragic.*

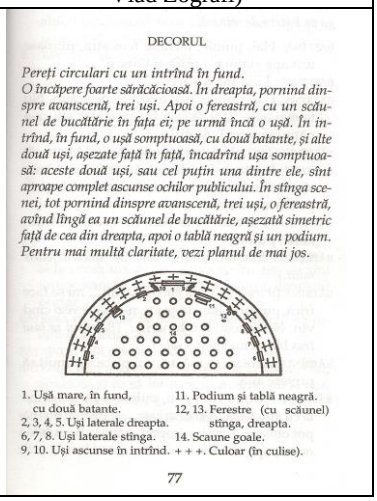
Dans la seconde moitié du XXe siècle on assiste à l'apparition de nombreuses pièces de théâtre dont les auteurs semblent vouloir rompre avec toute la tradition dramatique. Aux noms de Jean Genet, Boris Vian, Jean Tardieu (dramaturges d'origine française) s'ajoutent ceux d'Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov (écrivains d'origine étrangère) – auteurs qui appartiennent à l'avant-garde théâtrale et qui ont proposé des pièces en toute liberté, libérées de toute convention proprement dramatique, esthétique ou idéologique.

Maître du théâtre de l'absurde, Eugène Ionesco a laissé une œuvre dramatique vraiment riche : *La Cantatrice chauve*, *Les Chaises*, *La Leçon*, *Le Roi*

se meurt, *Rhinocéros*, *Jacques ou la Soumission*, *L'Avenir est dans les œufs*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Tueur sans gage*, *Les Salutations*, *Le Maître*, *Le Salon de l'automobile*, *Victimes du devoir*, *Le Nouveau Locataire*, *Scène à quatre*, *Le Tableau*, *Délire à deux*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim*, *La Lacune*, *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants Américains*, *Jeux de massacre*, *Macbett*, *Ce formidable bordel !*, *L'Homme aux valises*, *Voyages chez les morts*, *La Nièce-Épouse*, *Le Vicomte*, *Le Rhume onirique*, *Les connaissez-vous ?*, *Maximilien Kolbe*.

Les Chaises est une « farce tragique » où l'on devine la présence d'une idée ou d'un message qui pourrait cacher une attitude. La pièce propose un sujet simple à une première vue, mais plein de sens. Il s'agit d'un couple de vieillards qui décident de se suicider, mais qui veulent d'abord transmettre leur « message » par l'intermédiaire d'un Orateur, à des invités qui se réunissent chez eux, dans une maison déserte, lacustre. Chaque jour, les vieux nouent et renouent les mêmes histoires et la solitude semble être leur grand ennemi. Les invités, qui sont invisibles pour le spectateur (une convention théâtrale arbitraire), arrivent comme des fantômes et prennent place sur des chaises qui envahissent peu à peu l'espace de la pièce. L'Orateur se présente, les vieux sont sûrs que leur message sera transmis, mais la grande surprise se produit : l'Orateur est sourd-muet. Evidemment, la situation devient dérisoire et l'ambigüité est évidente : on a à faire avec le manque de communicabilité, symbolisée par l'infirmité de l'Orateur. Déçus dans leur impossibilité de transmettre le message, les vieux n'ont d'autre choix que de finir par se précipiter par la fenêtre.

Le début de la pièce, en variante originale, comprend des indications sur le décor, tandis que la traduction en roumain (faite par Vlad Russo et Vlad Zografi) comprend des indications scéniques et des schémas qui visent la disposition précise des chaises et de tous les objets du décor :

Les Chaises – Eugène Ionesco	*Scaunele* – Eugène Ionesco (traduction faite par Vlad Russo et Vlad Zografi)[2]
« DÉCOR. Murs circulaires avec un renfoncement dans le fond. C'est une salle très dépouillée. À droite, en partant de l'avant-scène, trois portes. Puis une fenêtre avec un escabeau devant ; puis encore une porte. Dans le renfoncement, au fond, une grande porte d'honneur à deux battants et deux autres portes se faisant vis-à-vis, et encadrant la porte d'honneur. Ces deux portes, ou du moins l'une d'entre elles, sont presque cachées aux yeux du public. À gauche de la scène, toujours en partant de l'avant-scène, trois portes, une fenêtre avec escabeau et faisant vis-à-vis à la fenêtre de droite, puis un tableau noir et une estrade. Sur le devant de la scène, deux chaises côte à côte. Une lampe à gaz est accrochée au plafond. Le rideau se lève. Demi-obscurité. Le Vieux est penché à la fenêtre de gauche, monté sur l'escabeau. La Vieille allume la lampe à gaz. Lumière verte. Elle va tirer le Vieux par la manche. »[1]	 DECORUL *Pereți circulari cu un intrînd în fund.* *O încăpere foarte sărăcăcioasă. În dreapta, pornind dinspre avanscenă, trei uși. Apoi o fereastră, cu un scăunel de bucătărie în fața ei; pe urmă încă o ușă. În intrînd, în fund, o ușă somptuoasă, cu două batante, și alte două uși, așezate față în față, încadrînd ușa somptuoasă: aceste două uși, sau cel puțin una dintre ele, sînt aproape complet ascunse ochilor publicului. În stînga scenei, tot pornind dinspre avanscenă, trei uși, o fereastră, avînd lîngă ea un scăunel de bucătărie, așezată simetric față de cea din dreapta, apoi o tablă neagră și un podium. Pentru mai multă claritate, vezi planul de mai jos.* 1. Ușă mare, în fund, cu două batante. 2, 3, 4, 5. Uși laterale dreapta. 6, 7, 8. Uși laterale stînga. 9, 10. Uși ascunse în intrînd. 11. Podium și tablă neagră. 12, 13. Ferestre (cu scăunel) stînga, dreapta. 14. Scaune goale. + + +. Culoar (în culise). 77

La pièce repose sur une situation tragi-comique au début et les protagonistes s'entretiennent car ils aiment parler. Mais ils parlent pour le plaisir de la conversation et non pas pour communiquer. Leurs paroles s'enchaînent dans des dialogues absurdes, tandis que les paroles ne trouvent pas leur sens. Les sujets n'importent pas du tout et la causerie semble le meilleur moyen pour éloigner l'ennui dont les vieux sont accablés.

Les dialogues des vieux sont incohérents et comprennent des répliques qui tiennent aux jeux de mots et aux rimes: « Un œuf de bœuf, une heure de beurre, du sucre gastrique » (Ionesco, 1958: 152). À un moment donné, le dramaturge joue avec les figures de style et les personnages ressemblent à des aliénés : la Vieille joue le rôle de son fils imaginaire : « Les rues sont pleines d'oiseaux tués, de petits enfants qui agonisent. C'est le chant des oiseaux ! [...] Non, ce sont des gémissements. Le ciel est rouge de sang... Non, mon enfant il est bleu [...] » (*ibidem:* 153) Mais ce sont toutes les figures de style qui semblent convoquées par Ionesco pour être mises à mal. Le dramaturge joue avec les calembours : « Je suis maréchal tout de même, des logis, puisque je suis concierge » / „[…] eu sînt totuşi mareşal, mareşalul imobilului, doar sînt portar" (Ionesco, 2007: 79), les comptines : « orphelin-li, orphelon-la, orphelon-laire » / „orfan-fan-fan, orfelin-lin-lin, orfelon-lon-lon, orfelan-lan-lan" (*ibidem:* 84), les énumérations : « Les gardiens ? les évêques ? les chimistes ? les chaudronniers ? les violonistes ? les délégués ? les présidents ? les policiers ? les marchands ? les bâtiments ? les porte-plume ? les chromosomes ? » / „Paznicii ? episcopii ? chimiştii ? cazangiii ? violonoştii ? delegaţii ? preşedinţii ? poliţiştii ? negustorii ? clădirile ? stilourile ? cromozomii ?" (*ibidem:* 87), les allitérations : « le Pape, les papillons et les papiers » / „Papa, papagalii şi papilele ?" (*ibidem:* 88), les parodies (« Mes enfants, méfiez-vous les uns des autres »). Ce sont des procédés littéraires qui tiennent au déraisonnement des protagonistes.

Le dramaturge semble avoir le goût pour l'ironie, le pathologique et la prolifération des objets (dans notre cas, *des chaises*). Il jette un regard critique sur la moquerie et l'étrangeté quotidiennes et, en même temps, il fait crier ses personnages dans leur solitude désespérée.

À travers son œuvre dramatique, Eugène Ionesco propose des thèmes qui tiennent à des obsessions et des situations paradoxales. L'absence semble être l'archi-thème : l'absence de dialogue logique, de matière, de personnes. Les personnages sont dépourvus de personnalité : ce sont des vieillards qui ont une conduite d'enfants et qui mènent leur vie dans un monde irréel. Ils souffrent dans leur solitude, mais ils agissent, en couple, dans une réalité concrète, celle de leur demeure isolée. Ils semblent jouer des rôles qui leur sont parfaits : d'abord comme mère et fils, ensuite comme femme et mari, et finalement comme sœur et frère.

D'une part, en tant que mère, la vieille a une attitude extrêmement protectrice envers le vieux. Elle le protège contre le danger de ne pas tomber dans l'eau, le caresse comme on caresse un enfant, tandis que le vieux a la conduite d'un petit qui n'obéit pas du tout sa mère. Les appellations possessives « mon chou »,

« mon petit chou », « mon mignon » sont utilisées fréquemment et soutiennent cette conduite matriarcale.

D'autre part, en tant que femme, la vieille flatte son mari en lui rappelant les temps de « jadis », en le considérant comme « un grand savant très doué » et en flattant sa capacité de remémorer le passé qui aurait pu être glorieux s'il avait eu « un peu d'ambition dans la vie ». Au contraire, le vieux utilise des appellations qui suggèrent son admiration pour sa femme. Enfin, « pour se distraire », les deux personnages s'amusent dans un jeu hésitant et confus des imitations des mois de l'année, en se tâtonnant tout comme un frère et une sœur qui ne veulent pas écouter l'un de l'autre.

Les Chaises – Eugène Ionesco	*Scaunele* – Eugène Ionesco (traduction faite par Vlad Russo et Vlad Zografi)
« LA VIEILLE : Allons, **mon chou**, ferme la fenêtre, ça sent mauvais l'eau qui croupit et puis il entre des moustiques. LE VIEUX : Laisse-moi tranquille ! LA VIEILLE : Allons, allons, **mon chou**, viens t'asseoir. Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l'eau. Tu sais ce qui est arrivé à François Ier**.** Faut faire attention. LE VIEUX : Encore des exemples historiques ! **Ma crotte**, je suis fatigué de l'histoire française. Je veux voir ; les barques sur l'eau font des taches au soleil. LA VIEILLE : Tu ne peux pas les voir, il n'y a pas de soleil, c'est la nuit, **mon chou**. LE VIEUX : Il en reste l'ombre. Il se penche très fort. LA VIEILLE, elle le tire de toutes ses forces : Ah !... tu me fais peur, **mon chou**... viens t'asseoir, tu ne les verras pas venir. C'est pas la peine. Il fait nuit... (Le Vieux se laisse traîner à regret.) LE VIEUX : Je voulais voir, j'aime tellement voir l'eau. LA VIEILLE : Comment peux-tu, **mon chou** ?... Ça me donne le vertige. Ah ! cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer. Tout entourée d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon... La Vieille et le Vieux, la Vieille traînant le Vieux, se dirigent vers les deux chaises	„BĂTRÎNA : Hai, **puiule**, închide fereastra, miroase urât apa stătută... intră şi ţânţarii... BĂTRÂNUL : Lasă-mă-n pace! BĂTRÎNA : Hai, **puiule**, hai, aşază-te pe scaun. Nu te mai apleca, ai să cazi în apă. Doar ştii ce-a păţit Francisc I. Ai grijă. BĂTRÎNA : Iar îmi vii cu exemple istorice! M-am săturat de istoria Franţei, **căcăreaza mea**. Vreau să mă uit; bărcile de pe apă sunt ca nişte pete pe discul soarelui. BĂTRÎNA : N-ai cum să le vezi, nu-i soare, e întuneric, **puiule**. BĂTRÎNUL : Rămâne umbra lui. (Se apleacă foarte mult.) BĂTRÎNA (îl trage cu toată puterea): Vai!... mi se face frică, **puişor**... hai, dă-te jos, n-ai să le vezi când vin. N-are rost. E întuneric... (Bătrânul se lasă tras împotriva voinţei sale.) BĂTRÎNUL : Vroiam să mă uit, îmi place aşa mult să privesc apa. BĂTRÎNA : Nu ştiu cum poţi, **puiule**... Pe mine mă ia cu ameţeală. Ah! casa asta... şi insula, nu mă pot obişnui... de jur-împrejur apă... de sub ferestre, apă cât vezi cu ochii... Bătrâna, trăgându-l pe Bătrân, se îndreaptă spre cele două scaune din

au-devant de la scène ; le Vieux s'assoit tout naturellement sur les genoux de la Vieille.	marginea scenei. Bătrânul se aşază cât se poate de firesc pe genunchii Bătrânei.
LE VIEUX : Il est 6 heures de l'après-midi... il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi ; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit.	BĂTRÎNUL : E şase după-masă... Şi s-a făcut deja întuneric, îţi mai aduci aminte? Pe vremuri era altfel; era lumină până la nouă seara, până la zece, până la miezul nopţii.
LA VIEILLE : C'est pourtant vrai, quelle mémoire!	BĂTRÎNA : Chiar aşa, ce memorie ai!
LE VIEUX : Ça a bien changé.	BĂTRÎNUL : Multe s-au schimbat de-atunci.
LA VIEILLE : Pourquoi donc, selon toi ?	BĂTRÎNA : De ce oare? Tu ce crezi?
LE VIEUX : Je ne sais pas, **Sémiramis, ma crotte**... Peut-être, parce que plus on va, plus on s'enfonce. C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne...	BĂTRÎNUL : Habar n-am, **Semiramida, căcăreaza mea**... Poate fiindcă pe cât înaintezi, pe-atât te-afunzi mai tare. E din cauza pământului care se-nvârte, se-nvârte, se-nvârte, se-nvârte...
LA VIEILLE : Tourne, tourne, **mon petit chou**... (Silence.) Ah ! oui, **tu es certainement un grand savant. Tu es très doué, mon chou**. Tu aurais pu être Président chef, Roi chef, ou même Docteur chef, Maréchal chef, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie...	BĂTRÎNA : Se-nvârte, se-nvârte, **puiule**... (Tăcere.) Vai! **ce savant eşti, ce talentat eşti, puişor**! Puteai s-ajungi preşedinte şef, rege şef, sau chiar doctor şef, mareşal şef, numai să fi vrut, să fi avut şi tu un dram de ambiţie în viaţă...
LE VIEUX : A quoi cela nous aurait-il servi ? On n'en aurait pas mieux vécu... et puis, nous avons une situation, je suis Maréchal tout de même, des logis, puisque je suis concierge.	BĂTRÎNUL : La ce bun? Tot n-am fi trăit mai bine... şi la urma urmei noi avem o situaţie, eu sînt totuşi mareşal, mareşalul imobilului, doar sînt portar.
LA VIEILLE, elle caresse le Vieux comme on caresse un enfant : **Mon petit chou, mon mignon**...	BĂTRÎNA (îl mîngîie pe Bătrîn aşa cum mîngîi un copil): **Puişorule, copil mic**...
LE VIEUX : Je m'ennuie beaucoup.	BĂTRÎNUL : Mă plictisesc de moarte.
LA VIEILLE : Tu étais plus gai, quand tu regardais l'eau... Pour nous distraire, fais semblant comme l'autre soir.	BĂTRÎNA : Erai mai vesel cînd te uitai la apă... Hai, apucă-te şi tu să imiţi ca să mai rîdem şi noi, cum ai făcut aseară.
LE VIEUX : Fais semblant toi-même, c'est ton tour.	BĂTRÎNUL : De ce nu imiţi tu? E rîndul tău.
LA VIEILLE : C'est ton tour.	BĂTRÎNA : Ba-i rîndul tău.
LE VIEUX : Ton tour.	BĂTRÎNUL : Al tău.
LA VIEILLE : Ton tour.	BĂTRÎNA : Ba al tău.
LE VIEUX : Ton tour.	BĂTRÎNUL : Ba al tău.
LA VIEILLE : Ton tour.	
LE VIEUX : Bois ton thé, Sémiramis. Il n'y a pas de thé, évidemment.	
LA VIEILLE : Alors, imite le mois de février.	

LE VIEUX : Je n'aime pas les mois de l'année. LA VIEILLE : Pour l'instant, il n'y en a pas d'autres. Allons, pour me faire plaisir… LE VIEUX : Tiens, voilà le mois de février. Il se gratte la tête, comme Stan Laurel. LA VIEILLE, riant, applaudissant : C'est ça. Merci, merci, **tu es mignon** comme tout, **mon chou**. (Elle l'embrasse.) Oh ! **tu es très doué**, tu aurais pu être au moins Maréchal chef, si tu avais voulu… LE VIEUX : Je suis concierge, Maréchal des logis. Silence. »	BĂTRÎNA : Ba al tău. BĂTRÎNUL : Bea-ţi ceaiul, Semiramida. (Bineînţeles, nu e ceai.) BĂTRÎNA : Hai, fă ca februarie. BĂTRÎNUL : Nu-mi plac lunile anului. BĂTRÎNA : Deocamdată n-avem altele. Fă-o pentru mine... BĂTRÎNUL : Bine. Uite: februarie. (Se scarpină în cap ca Stan Laurel.) BĂTRÎNA , rîzînd, aplaudînd: Curat februarie! îţi mulţumesc, îţi mulţumesc, **eşti tare drăguţ, puişor**. (îl îmbrăţişează.) Vai, ce talentat eşti! Puteai s-ajungi pe puţin mareşal şef, dacă vroiai... BĂTRÎNUL : Sînt portar, mareşalul imobilului. (Tăcere.)"

Le moment où les invités (invisibles) arrivent dans la maison des protagonistes, ceux-ci deviennent impatients et de plus en plus nerveux. D'ailleurs, on pourrait comprendre que les invités n'apparaissent que dans l'esprit des protagonistes et ils sont, en même temps, les formes de leur imagination, car ce ne sont que les vieux qui perçoivent l'arrivée des invités. Les présentations sont faites dans un registre soutenu, selon le rang ou la fonction qu'occupe chaque personne, mais les personnages n'ont pas de noms, ce qui révèle un manque de personnalité.

Les chaises qui « peuplent » la pièce semblent occuper, métaphoriquement, la vie du vieux et de la vieille. Les protagonistes ont mené toute leur vie dans la solitude la plus cruelle et, au moment où les invités « prennent place » dans leurs chaises, ils semblent étouffer à jamais le couple des vieux.

Les indications scéniques jouent un rôle décisif dans cette partie de la pièce. Elles accompagnent presque toutes les répliques des personnages qui deviennent de plus en plus nombreux. Si, au début de leur arrivée, les invités invisibles n'ont pas de noms (Monsieur, Madame), mais c'est la fonction qui leur offre un statut (le Colonel, le Photograveur) ensuite, au fur et à mesure que leur nombre augmente dans la chambre, il est impossible, pour les vieux, de les identifier, en les considérant toute une foule (par la répétition « Qui sont-ils tous ces gens-là ? »)

Les Chaises – Eugène Ionesco	*Scaunele* – Eugène Ionesco (traduction faite par Vlad Russo et Vlad Zografi)
« Quelques instants, les Vieux restent figés sur leur chaise. Puis on entend de nouveau sonner. LE VIEUX, avec une nervosité qui ira grandissant : On vient. Du monde. Encore du monde. LA VIEILLE : Il m'avait bien semblé entendre des barques...	„Cîteva clipe bătrînii rămîn încremeniţi în scaunul lor. Apoi se aude iar soneria. BĂTRÎNUL, cu o nervozitate ce va creşte: Au venit. Iarăşi. Alţii. BĂTRÎNA : Mi s-a părut mie c-aud bărcile...

LE VIEUX : Je vais ouvrir. Va chercher des chaises. Excuses-moi, Messieurs, Mesdames. Il va vers la porte n° 7. LA VIEILLE, aux personnages invisibles qui sont déjà là : Levez-vous, s'il vous plaît, un instant. L'Orateur doit bientôt venir. Il faut préparer la salle pour la conférence. (La Vieille arrange les chaises, les dossiers tournés vers la salle.) Donne-moi un coup de main. Merci. LE VIEUX, il ouvre la porte n° 7 : Bonjour, Mesdames, bonjour, Messieurs. Donnez-vous la peine d'entrer. Les trois ou quatre personnes invisibles qui arrivent sont très grandes et le Vieux doit se hausser sur la pointe des pieds pour serrer leur main. La Vieille, après avoir placé les chaises comme il est dit ci-dessus, va à la suite du Vieux. LE VIEUX, faisant les présentations : Ma femme... Monsieur... Madame... ma femme... Monsieur... Madame... ma femme... LA VIEILLE : **Qui sont tous ces gens-là**, mon chou? LE VIEUX, à la Vieille : Va chercher des chaises, chérie. LA VIEILLE : Je ne peux pas tout faire!... Elle sortira, tout en ronchonnant, par la porte n° 6, rentrera par la porte n° 7, tandis que le Vieux ira avec les nouveaux venus vers le devant de la scène. LE VIEUX : Ne laissez pas tomber votre appareil cinématographique... (Encore des présentations.) Le Colonel... La Dame... Madame la Belle... Le Photograveur... Ce sont des journalistes, ils sont venus eux aussi écouter le conférencier, qui sera certainement là tout à l'heure... Ne vous impatientez pas... Vous n'allez pas vous ennuyer... tous ensemble... (La Vieille fait son apparition avec deux chaises par la porte n° 7.) Allons toi, plus vite avec tes chaises... il en faut encore une. La Vieille va chercher une autre chaise, toujours ronchonnant, par la porte n° 3 et reviendra par la porte n° 8.	BĂTRÎNUL : Mă duc să deschid. Tu adu scaune. Scuzaţi-mă doamnelor şi domnilor. (Se îndreaptă spre uşa nr. 7.) BĂTRÎNA, personajelor invizibile care se află deja în scenă: Fiţi drăguţi şi ridicaţi-vă o clipă. Nu mai e mult şi vine Oratorul. Trebuie să pregătim sala pentru conferinţă. (Bătrîna aranjează scaunele cu spătarele întoarse spre sală.) Ajutaţi-mă, vă rog. Mulţumesc. BĂTRÎNUL (deschide uşa nr. 7): Bună ziua, doamnelor, bună ziua, domnilor. Poftiţi, vă rog. Cele trei sau patru personaje invizibile care intră sînt foarte înalte, iar Bătrînul rebuie să se ridice pe vîrfuri ca să dea mîna cu ele. După ce a aranjat scaunele aşa cum e descris mai sus, Bătrîna îl urmează pe Bătrîn. Batrânul, făcînd prezentările: Soţia mea... domnul... doamna... soţia mea... domnul... doamna...soţia mea... BĂTRÎNA : Da cine sînt toţi ăştia, puişor?... BĂTRÎNUL, Bătrînei: Adu scaune, draga mea. BĂTRÎNA : Nu pot să le fac pe toate! Ea va ieşi, bombănind, pe uşa nr. 6, va intra apoi pe uşa nr. 7, în vreme ce Bătrînul va înainta în scenă cu cei nou veniţi. BĂTRÎNUL : Vedeţi să nu vă cadă aparatul de filmat... (Alte prezentări.) Colonelul... Doamna...Doamna Frumoasă... Fotogravorul... Dumnealor sînt ziarişti, au venit să-l asculte şi ei pe conferenţiar... Soseşte dintr-o clipă într-alta, aveţi puţină răbdare... Nu, nu, n-o să vă plictisiţi, doar sînteţi împreună... (Bătrîna intră pe uşa nr. 7 cu două scaune.) Hai, mai repede cu scaunele...vezi că mai trebuie unul.Bătrîna se duce să mai aducă un scaun, bombănind în continuare, iese pe uşa nr. 3 şi va reveni pe uşa nr. 8.

LA VIEILLE : Ça va, ça va... je fais ce que je peux... je ne suis pas une mécanique... **Qui sont-ils tous ces gens-là?** Elle sort. LE VIEUX : Asseyez-vous, asseyez-vous, les dames avec les dames, les messieurs avec les messieurs, ou le contraire, si vous voulez... Nous n'avons pas de chaises plus belles... c'est plutôt improvisé... excusez... prenez celle du milieu... voulez-vous un stylo?... téléphonez à Maillot, vous aurez Monique... Claude c'est providence... Je n'ai pas la radio... je reçois tous les journaux... ça dépend d'un tas de choses; j'administre ces logis, mais je n'ai pas de personnel... il faut faire des économies... pas d'interview, je vous en prie, pour le moment... après, on verra... vous allez avoir tout de suite une place assise... mais qu'est-ce qu'elle fait?... (La Vieille apparaît par la porte n° 8 avec une chaise.) Plus vite, Sémiramis... LA VIEILLE : Je fais de mon mieux... Qui sont-ils tous ces gens-là? LE VIEUX : Je t'expliquerai plus tard. LA VIEILLE : Et celle-là? celle-là, mon chou? LE VIEUX : Ne t'en fais pas... (Au Colonel.) Mon Colonel, le journalisme est un métier qui ressemble à celui du guerrier... (A la Vieille.) Occupe-toi un peu des dames, ma chérie... (On sonne. Le Vieux se précipite vers la porte n° 8.) Attendes, un instant... (A la Vieille.) Des chaises! LA VIEILLE : Messieurs, Mesdames, excusez-moi... Elle sortira par la porte n° 3, reviendra par la porte n° 2; le Vieux va ouvrir la porte cachée n° 9 et disparaît au moment où la Vieille réapparaît par la porte n° 3. LE VIEUX, caché : Entrez... entrez... entrez... entrez... (Il réapparaît, traînant derrière lui une quantité de personnes invisibles dont un tout petit enfant qu'il tient par la main.) On ne vient pas avec des petits enfants à une conférence	BĂTRÎNA : Bine, bine... fac şi eu ce pot... că nu sînt robot... Da cine sînt toţi ăştia? (Iese.) BĂTRÎNUL : Aşezaţi-vă, aşezaţi-vă, doamnele cu doamnele, domnii cu domnii, sau invers, cum vreţi... Alte scaune mai frumoase n-avem... E cam improvizat... îmi cer scuze... luaţi-l pe cel din mijloc... vreţi un stilou?... dacă vreţi să vorbiţi cu Monique, telefonaţi la Maillot... Claude e salvarea noastră... N-am radio... Da, primesc toate ziarele... depinde de-o groază de lucruri; administrez apartamentele astea, dar n-am angajaţi... trebuie să facem economii... fără interviuri, deocamdată, vă rog... pe urmă, mai vedem... o să vi se dea imediat un scaun... dar ce face, ce Dumnezeu face? (Bătrîna intră pe uşa nr. 8 cu un scaun.) Hai mai repede, Semiramida... BĂTRÎNA : Fac şi eu ce pot... Cine sînt toţi ăştia? BĂTRÎNUL : Las' că-ţi explic eu mai tîrziu. BĂTRÎNA : Şi aia de-acolo? Aia de-acolo, puişor? BĂTRÎNUL : Lasă... (Colonelului:) Domnule Colonel, gazetăria e o artă... la fel ca arta războiului... (Bătrînei:) Ocupă-te tu de doamne, draga mea... (Sună. Bătrînul se repede spre uşa nr. 8.) Aşteptaţi o clipă... (Bătrînei:) Scaune! BĂTRÎNA : Doamnelor, domnilor, mă scuzaţi... Ea va ieşi pe uşa nr. 3, va reveni pe uşa nr. 2; Bătrînul va deschide uşa nr. 9, cea ascunsă, şi va dispărea în momentul în care Bătrîna revine pe uşa nr. 3. BĂTRÎNUL, ascuns: Poftiţi... poftiţi... poftiţi... poftiţi... (Reapare însoţit de un număr de persoane invizibile, între care un copilaş pe care-l ţine de mînă.) Nu se vine cu copii mici la conferinţe ştiinţifice. .. o să se plictisească, sărăcuţul... Şi dacă începe să ţipe sau să facă pipi pe rochiile

scientifique... il va s'ennuyer le pauvre petit... s'il se met à crier ou à pisser sur les robes des dames, cela va en faire du joli ! (Il les conduit au milieu de la scène. La Vieille arrive avec deux chaises.) Je vous présente ma femme. Sémiramis, ce sont leurs enfants. LA VIEILLE : Messieurs, mesdames... oh! Qu'ils sont gentils! LE VIEUX : Celui-là c'est le plus petit. LA VIEILLE : Qu'il est mignon... mignon... mignon! LE VIEUX : Pas assez de chaises. LA VIEILLE : Ah ! la la la la... Elle sort chercher une autre chaise, elle utilisera maintenant pour entrer et sortir les portes n° 2 et 3 à droite. LE VIEUX : Prenez le petit sur vos genoux... Les deux jumeaux pourront s'asseoir sur une même chaise. Attention, elles ne sont pas solides... ce sont des chaises de la maison, elles appartiennent au propriétaire. Oui, mes enfants, il nous disputerait, il est méchant... il voudrait qu'on les lui achète, elles n'en valent pas la peine. (La Vieille arrive le plus vite qu'elle peut avec une chaise.) Vous ne vous connaissez pas tous... vous vous voyez pour la première fois... vous vous connaissiez tous de nom... (A la Vieille.) Sémiramis, aide-moi à faire les présentations... LA VIEILLE : **Qui sont tous ces gens-là?..** Je vous présente, permettez, je vous présente... mais qui sont-ils? LE VIEUX : Permettez-moi de vous présenter... que je vous présente... que je vous la présente... Monsieur, Madame, Mademoiselle... Monsieur... Madame... Madame... Monsieur... LA VIEILLE, au Vieux : As-tu mis ton tricot? (Aux invisibles.) Monsieur, Madame, Monsieur... Nouveau coup de sonnette. LE VIEUX Un autre coup de sonnette. LA VIEILLE : Du monde ! Un autre coup de sonnette, puis d'autres, et d'autres encore; le vieux est débordé […] »	doamnelor?... (conduce în mijlocul scenei. Bătrîna se întoarce cu două scaune.) V-o prezint pe soţia mea. Ăştia sînt copiii lor, Semiramida. BĂTRÎNA : Doamnelor, domnilor... Vai ce drăgălaşi sînt! BĂTRÎNUL : Ăsta-i cel mai mic. BĂTRÎNA : E scump... tare scump! BĂTRÎNUL : N-ajung scaunele. BĂTRÎNA : Aoleu! Se duce să mai aducă un scaun şi va folosi acum pentru a ieşi şi intra uşile nr. 2 şi 3, din dreapta. BĂTRÎNUL: Pe ăsta mic ţineţi-l pe genunchi... Gemenii pot să stea pe-acelaşi scaun... Aveţi grijă că nu-s prea rezistente... sînt ale proprietarului. Da, copii, proprietarul e-n stare să ne tragă de urechi,e un om tare nesuferit... ar fi vrut să i le cumpărăm, dar nu merită. (Bătrîna ajunge cît de repede poate cu un scaun.) Nu vă cunoaşteţi cu toţii... acum vă vedeţi prima oară... vă ştiţi doar după nume... (Bătrînei:) Semiramida, ajută-mă să fac prezentările... BĂTRÎNA : Cine sînt toţi ăştia?... Vă prezint, daţi-mi voie, vă prezint... dar cine sînt? BĂTRÎNUL : Daţi-mi voie să vă prezint... vă prezint... vă prezint... Domnul... doamna... domnişoara...Domnul... Doamna... Doamna... Domnul... BĂTRÎNA, Bătrînului: Ţi-ai luat puloverul pe tine? (Invizibililor:) Domnul, doamna, domnul... (Sună iar.) BĂTRÎNUL : Alţii! (Sună încă o dată.) BĂTRÎNA : Ce de lume! Se aude soneria încă o dată, apoi de mai multe ori; Bătrînul e copleşit [...]"

La fin de la pièce met l'accent sur l'impossibilité de l'Orateur de transmettre le message pour le vieux aux invités invisibles. Ce fait « traduit » l'impossibilité du vieux de s'adresser au monde, de lui parler de sa chute et du désordre moral, ce qui relève de la « philosophie » de sa vie.

Les Chaises – Eugène Ionesco	*Scaunele* – Eugène Ionesco (traduction faite par Vlad Russo et Vlad Zografi)
« Fais donc connaître à l'Univers ma philosophie. Ne néglige pas non plus les détails, tantôt cocasses, tantôt douloureux ou attendrissants, de ma vie privée, mes goûts, mon amusante gourmandise... raconte tout... parle de ma compagne (la Vieille redouble de sanglots)... de la façon dont elle préparait ses merveilleux petits pâtés turcs, de ses rillettes de lapin à la normandillette... Je compte sur toi, grand maître et Orateur... quant à moi et à ma fidèle compagne, après de longues années de labeur pour le progrès de l'humanité pendant lesquelles nous fûmes les soldats de la juste cause, il ne nous reste plus qu'à nous retirer à l'instant, afin de faire le sacrifice suprême que personne ne nous demande mais que nous accomplirons quand même… »	„Dezvăluie deci universului întreg filozofia mea. Dar nu uita nici amănuntele, uneori picante, alteori triste sau dubioase, din viaţa mea particulară, gusturile mele, vesela mea lăcomie... spune totul... vorbeşte despre consoarta mea... (Bătrâna plînge mai tare)... despre felul în care ea ştie să prepare colosalele ei baclavale, tocăniţa ei de iepure de avanpost... despre Berry, ţinutul meu natal... pe tine mă bazez, mare maestru şi Orator... iar în ce mă priveşte pe mine şi pe fidela mea consoartă, după atîţia ani închinaţi progresului omenirii, în care am fost soldaţi ai dreptei cauze, nouă nu ne mai rămîne acum decît să ne retragem pentru a săvîrşi jertfa supremă, jertfă pe care nimeni nu ne-o cere, dar pe care o vom face totuşi..."

En conclusion, *Les Chaises* reste une farce tragique qui propose l'image de la solitude d'un couple de vieux dont l'histoire de vie donne la signification de la pièce entière. Les protagonistes mènent leur vie dans un vide existentiel qui constitue l'appât de leur propre destinée. En tant que maître du jeu scénique, des accessoires, du langage et des gestes qui acquièrent les nouvelles significations du théâtre de l'absurde, Eugène Ionesco a fait parler le monde entier, dans un mélange de grotesque et de poésie. En même temps, le dramaturge a créé l'image de la foule, énorme et invisible, que les vieux croient loger (ou ils donnent l'impression de croire loger) dans l'espace restreint de leur maison.

Notes

[1] Les citations en français sont extraites d'Eugène Ionesco, *Théâtre*, tome II, Gallimard, Paris, 1958.

[2] Les citations en roumain sont extraites d'Eugene Ionesco, *Teatru*, II, Humanitas, Bucureşti, 2007.

Références bibliographiques

Textes français et histoire littéraire XXe siècle. Nouvelle édition augmentée avec la collaboration de Laurence Brunel, collection dirigée par Henri Mitterrand, Paris : Éditions Fernand Nathan, 1984.
Ionesco, Eugène. *Théâtre*. tome II, Paris : Gallimard, 1958.
---. *Teatru*. II, Bucureşti : Humanitas, 2007.

Hyphenated Realities: The Ambivalent Role of the Exile in Contemporary Post-Colonial Literature

Cristina-Emanuela DASCĂLU
"Apollonia" University of Iasi, Romania

Résumé
Cette recherche considère la réalité post- coloniale, divisée, déplacée et hybride mais aussi le rôle ambivalent de l'exilé dans la littérature contemporaine à applications principales dans les romans de Bharati Mukherjee, Salman Rhudie et V.S. Naipaul. Dans ces œuvres de fiction, les personnages n'ont aucune certitude et se trouvent toujours dans un procès de négociation labile avec les réalités contradictoires et des identités différentes. Ces personnages se trouvent en dissolution, négocient des voix, des rôles et des réalités ambivalentes. L'objectif des romans analysés n'est pas seulement présenter l'idée de subjectivité mais aussi de rapporter cette subjectivité aux notions de « paysage » et « chez soi ». Le mimétisme qui peut saper la synthèse de la subjectivité ouverte de type dialogue et les paysages imaginaires qui sont construits et qui contribuent à la naissance de la notion d'identité de type post – coloniale qui est essentielle dans les romans considérés. De la même manière est présentée l'ambivalence du sujet vers ces paysages et l'éthique de l'exil, une éthique qui se reflète par ces textes littéraires et représente une nouvelle forme de résistance politique.
Mots-clés : *réalité postcoloniale, exil, mimique, ambivalence, politique, l'autre et l'altérité, paysage, maison.*

Abstract
This research paper deals with the hyphenated, hybrid reality and the ambivalent role of the exile in contemporary post-colonial literature with main application on Bharati Mukherjee's, Salman Rushdie and V. S. Naipaul's novels. In the analyzed literary works, characters do not have any certainty. Rather, they often find it difficult to negotiate the many different worlds in which they find themselves. They are centrally concerned with the dissolution of the subject in contemporary post-colonial societies. So not only do the subjects have to negotiate many voices and roles, they also have to encounter the ambivalence that occurs because of their proximity to changing surroundings and cultures. They are, more than anything, slowly dissolving their subjectivities because of the many subject positions they can take with respect to the cultural milieus in which they exist and have to negotiate. The concern of these novels is not simply to open up subjectivity, but also to relate those subjectivities to the notions of "landscape" and "home." One thread is the necessity of mimicry and its possible power to subvert the dialogic but suspended synthesis of the open subjectivity and the imaginary landscapes that are both constructed by and contribute to the construction of the notion of the post-colonial. A second is the ambivalence of the subject towards these landscapes, while a third one is the importance of the ethic of the exile, an ethic that reverberates through these texts and poses a new form of politics.
Keywords: *post-colonial reality, exile, mimicry, ambivalence, politics, other and otherness, landscape, home.*

Bharati Mukherjee[1], V. S. Naipaul[2], and Salman Rushdie[3] contribute to a notion of the colonial subject as the site for the exploration of difference and alterity since the exile opens up the notion of a reified subject and a reified culture. The novels of Bharati Mukherjee, V. S. Naipaul, and Salman Rushdie have a double purpose: to document the impossibility of completeness, the inevitability that the exile must continue his or her wandering, and to make explicit the opportunity that this provides. Exile proliferates the very notion of identity – not just the individual exile's identity, but also the possibility of identity in general – into a conspiratorial matrix of difference. It pushes questions of identity out of the reach of those who would attempt to grasp hold of identity's primal unity. The exile *is* not (he cannot *be*, he cannot exist) – at least in the common Western conception of being. He is rather the sum of competing and contradictory forces that play out over the surface of the exile's being, without ever constituting a stable and single edifice.

Salman Rushdie, Bharati Mukherjee, and V.S. Naipaul can all, in different ways, be considered writers in exile. They have all travelled across the sea, all have come to a new, "foreign" land, and each one interacts with the English language as both "a home" for their words and an alien tongue. In addition, within these three writers' works, we can see the operations of exile, how the biographical and linguistic exile of these writers comes to be processed and represented, reflected and distorted, and the effect that the concept of exile (that resounds throughout their works) has on the literary and historical contexts that are their new "homes." These novelists treat exile not simply as a condition of the post-colonial world, but as a central means to understand the self. Rather than labeling them proponents of any post-colonial literature, therefore, we should perhaps call these three novelists the most important artists of a new genre: a literature of exile.

Like a geneticist, Rushdie splices and inextricably interweaves a double helix from the quite separate societies of which he has been a part. Salman Rushdie crosses English literary references with Quoranic exegesis and mixes Indian folklore with modern American slang. It is precisely within this interweaving that is born the exciting and mesmerizing performance that has secured him a place, along with Gabríel García Márquez, as one of the foremost writers of magical realism. It is within the conjunction and disjunction of these different strands of cultural reference that the density and the richness of Rushdie's prose create the "imaginary home."

In the same way as Salman Rushdie, Bharati Mukherjee has been considered a traitor to her history, having been accused of becoming Americanized by the Western neo-colonial machine. But Mukherjee's devotion to America is not that of one who has given up an old nation to embrace a new one. For Mukherjee, America is the land of opportunities and, most important of all, a nation based entirely on immigration. Mukherjee is not interested in a new American nationalism; rather, she views America as the representation of her own condition. She sees it as a landscape both formed upon and encouraging the condition of exile.

Like Mukherjee, Naipaul more often than not takes the biographical form as the basis of his novels; unlike Mukherjee, he does not see any positive aspect to the roles that the colonial subject is forced to play. Rather, the conventional fictional-biography form allows him to describe a metaphorical journey, a constant search for an identity that is impossible to find. Naipaul's novels seem to wind in and out of the different cultural positions that are available to a young man of his ethnicity and social position, seeing them as insufficient. The one role that Naipaul truly does recognize as worthwhile is that of the writer, the writer who makes a concerted difference to the cultures he represents and the writer who can transcend the poverty of present-day identity politics. For Naipaul, the political and artistic importance is in the work of art, not in the identity of the man who creates it.

What is central to all three writers is the important role they give to the structural place of the exile in affecting, intervening, and changing the discourse on identity and coloniality. Despite the differences in their pasts and the variations of their current contexts, Rushdie, Mukherjee, and Naipaul are all able to write about the notion of displacement with the power and the resonance that their backgrounds (as exiles) can produce. They all enact structures of freedom and play that – despite historical divergences – constitute a single, general narrative. Indeed, their fiction seems to play out this narrative in the weave of their novels' textuality, forming out of their texts the uncertainties and lacunae that develop because of their characters' geographical (and the resultant psychological) displacement. Their fiction imparts the questions of the subjects who are caught up in the post-colonial situation. These novels suggest that the exile cannot be analyzed with the same tools of simple binary oppositions that the humanist approach supplies: reality and appearance, original and simulacrum, and/or authentic and inauthentic.

There is no essential being of the exile that is tied to the exile's homeland or original landscape. Also, the new self the exile has created is not simply an artificial invention bolted on. Rather, there are many selves contained within exile. The multiple selves can either be welded together – in which case the selves cannot stand as individual and separate, they are entirely caught in relationship to the individual's other selves – creating a hybrid or a "genetic" transformation, or they can be suspended in the air, cut off from each other, taken on as circumstances dictate – this can be considered a "hyphenated" transformation. In either case, there is no suggestion that either "self," either "role" is more real than the other is. The notion that selves can be blended or can be held in suspension seems to suggest that all selves are illusory, are roles to be played. Each self invalidates the other, and each self's existence brings into question the stability and the place in reality of the other persona that compete for attention within the individual.

There is a definite dialectic here, but one that does not lead to the suppression of contradictions in a synthesis or sublation (as the Hegelian model would have it). Rather this dialectic, the sideways shuttling that is set in motion by the collision of the various characters' different selves, invalidates the possibility of overcoming contradictions and creating a single self that will cohere.

Let us consider the various kinds of exile that make up the cast of characters within *Midnight's Children*, *The Satanic Verses*, *Jasmine*, *The Holder of the World*, *The Mimic Men*, and *The Enigma of Arrival*. All these novels concentrate on the personal nature of the central character's exile. In a number of cases, the novels are narrated from a first-person perspective, taking on the literary genre of the traditional faux-biography. They inhabit the biographical form all the better to examine the nature of subjectivity and exile's effect upon it. Some – and I am thinking particularly of Saleem of *Midnight's Children* and the narrator of *The Mimic Men* – have very definite and important links with the history of the country from which they come. In the former case, Saleem is born on the first day of Indian independence; in the latter, the central character is one of the leaders of a movement for independence in the British-dependent Caribbean island of Isabella. However, these connections with history occur only tangentially; they are always events that seem to slide past the characters in the stories, creating a spark of creative light, but then disappearing once more.

Nonetheless, this is not because history is unimportant to the novelists. The specter of history always seems close to appearing over the largely unhistorical surface of the prose. The novelists involved are not trying to write "histories." In fact, it is explicitly stated in *The Mimic Men* that a history of "the restlessness, the deep disorder [...] the great explorations, the overthrow in three continents of established social organizations, the unnatural bringing together of peoples" is not possible (*The Mimic Men*, 38).

What these novels emphasize is the strange co-dependence of the individual and the movements on a larger scale: the clash of nations, the cleavage of religions, and the desperate battle between and within cultural difference(s). Like the central character of Bharati Mukherjee's *Jasmine*, these novels are trying to portray individuals who connect to the worlds in which they live, in a way that is far from concrete and is more spectral. They attempt to "phantom [their] way through the continent" (*Jasmine*, 101). These novels, however, provide a quite different basis for viewing the colonial subject. For, while accepting that the subject is not a stable and static being (it *is* the construction of its surroundings), the subject can also deform and destabilize those very surroundings from which it emanates. Both these notions are suspended within the textual weave of the novels.

This idea of movement and of tangential connection with their surroundings (both literal – the people they speak to, the lives they lead – and metaphorical – the history played out around them) is also expressed in the notion of journeying. For instance, Ralph Singh, the central character of Naipaul's *The Mimic Men*, journeys across continents traveling to England to seek himself, Beigh Masters of Mukherjee's *The Holder of the World* attempts to travel through time using a sophisticated reality recreator invented by her boyfriend, and Gibreel Farishta in Rushdie's *The Satanic Verses* journeys interiorly by passing through dreams that paint a strange and distorted religious-scape. Motion and a feeling of movement are central to each novel.

However, these variations on the theme of journeying cannot be conceived as normal journeys. For one thing, there is a feeling within each individual journey that there is no conclusion, that "arrival" is not a central tenet of setting off. Just as it is for the ancestors of the people of Jahilia, so it is for the characters in these novels: "journeying itself was home" (*The Satanic Verses* 94). This is why so many of the novels refuse to arrive at any kind of categorical conclusion. The main character in *Jasmine*, who has spent a large part of her time standing still, trapped in a marriage that is stifling her, decides in the final stages of the marriage (and final pages of the novel) to go forward and continue the journey. This is not simply an attempt to eschew the little arrival of settling down and building a home. Rather, it is a refusal to accept the "arrival" of herself to herself, the settling down in a single character – that of a browbeaten wife. Jasmine is continuing her travels not merely to change her geographical location, but to change herself to accept all the possible characters that she can become. Likewise, at the end of *The Enigma of Arrival*, the narrator seems to "have arrived home," back where he started, in his native Trinidad. Nevertheless, in the last paragraph, this arrival is seen as less as "a return home" and more as a second starting out. The journey he is about to start out on is, once more, a personal one, and is, once more, an attempt to change himself. He is about to return to England, in order to write the book that we are reading, a book that presents his life, alters and edits it, and recreates him as an individual.

In such ways, the novels of Rushdie, Mukherjee, and Naipaul diverge from the main currents of post-colonial theorizing and writing in that they are written in what we can call a first-person imperative. These authors write *through* the individual and about the individual, whereas traditional post-colonial theory deals mainly in a third person perspective, written sometimes as though from the clouds, looking down at the post-colonial situation and subject. With the first-person perspective, these three novelists create a radical critique of Western dominance. While emphasizing the role of the individual in resistance to the dominant discourse, the novelists also deny the possibility of the stable individual that, as Young quite rightly points out, is, itself a creation of a colonial Western discourse. The main intervention in a post-colonial thought in Rushdie, Mukherjee, and Naipaul's novels comes about through the individual and individual journeys, or the individual's close proximity to historical events

Rushdie, Mukherjee, and Naipaul align the subjectivity of their central characters with the passage of their bodies through the world, demonstrating a central concern for not just the internal motion of subjectivity, but also the interrelation of the subject to the world. Not only this, but the ideas that we have seen cause the dissolution of the self – those ideas of roles, stereotypes, the process of mimicry – are all linked in the schematics of these novels with the notion of a landscape or geographical place. For example, it is notable that in *Jasmine*, the narrator's journey from the rural India of her childhood to the city, to America, and, finally, into the cornfields of Ohio, mimics the transformations in her social roles. She changes, in turn, the country girl looking for a better life, into a good Indian

woman, an Americanized city girl, and, finally, the understanding and self-effacing Midwestern wife.

Equally, in Naipaul's *The Enigma of Arrival*, the narrator often consciously links cultural change, and the acquisition of a new cultural understanding, to the changing of the different landscapes through which he passes. Indeed, it seems to Naipaul's narrator (who is a thinly veiled representation of himself) that his knowledge of how to live, the very basis of his movement through the world, is somehow mystically imbibed from the landscape. When he reaches the quiet gardens of the country house in which he finds a new home in England, he walks often on the hillsides and seems to become a new person. While he does that, he says: "It was not like the almost instinctive knowledge that had come to me as a child of the plants and flowers of Trinidad; it was like learning a second language" (*The Enigma of Arrival*, 32).

In following the trajectories of formation and dissolution as they evolve in these novels, the three writers explore how discourses of the local are being interrogated and transformed by the marginal position of the exile, who does not attack from the outside of discourse but from its limbo-like position within it. In this context, the novels occupy a significant space relevant to current political and theoretical discourse, an area of double displacement that shares neither the linear narrative of nationhood nor the circular culture of imperialism, accepting and denying at the same time both the initial and the acquired homelands as places of safe belonging and happy fulfillment.

In these novels, there is no belonging, no fulfillment – because belonging and fulfillment belong to the discourses of violence. They also stand between any notions of a stable locality or globalism; each character, despite his or her very human role in the drama of post-colonialism, can also stand above it and without it, their stories resonating on a much grander scale. They present the painful dichotomous agency of the migrant self-caught between the diasporic objective and the ethnic mandate but, however painful such an interim position might be, they aver the importance and opportunities inherent in such a position. The exile's intrinsic hybridity (and the liminal space the exile inhabits) makes memory the necessary tool for attempting to build a place of stability, agency, and negotiation between the subject's initial homeland and the newly acquired one (which remains mainly an illusory endeavour). Memory as tool, as strategy, enables the exile to play amongst the strange dialectical movements that his or her existence has put in motion. The incompatibility of his or her various roles, various social situations, the impossibility of the sublation of the two poles of subjectivity and landscape, lead to a radical and important statement of alterity.

It is certainly true, then, that the exile in an effort to recapture his or her wholeness constructs a "home away from home," as María Cristina Rodríguez writes in her book *What Women Lose: Exile and the Construction of Imaginary Homelands in Novels by Caribbean Writers* (19). However, this is not simply a substitution, nostalgia for the old homeland in place of the host country, or the assimilation of the self completely to the social structures of the newly achieved

shore. Rather the "home away from home" is a liminal space. It is neither of nor outside of the two places of which the exile can no longer truly be considered a part. If we say this "home" is between the homeland and the host country, it should be made clear that we are not positing a third space, a space that is independent of the originary two, but an entirely different kind of landscape.

The shoreline of this new landscape can be made out only by the lines in the air created through the furiousness of movement of the exile – who is caught in a (in G.C. Spivak's phrase) "violent shuttling"[4] between the two poles of identity. This new landscape has no place in reality. It is an imaginary landscape, but a landscape on which numerous personal and political struggles can be played out. In Mukherjee's case, this new "home," this liminal space is created through the passage of life; for Naipaul, through his writing; and for Rushdie, it is the mountain peak that arises out of the clashing of a thousand images, discourses and philosophies. This new homeland is not a regained Jerusalem for the exile (or the colonial subject), in which the exile can feel as if he or she has returned home. Rather, it is a ground that is unsure, a shifting place, on which to remain sure-footed, the exile must leap from place to place, and never feel he or she can come to rest for too long.

Bharati Mukherjee, V. S. Naipaul, and Salman Rushdie contribute to a notion of the colonial subject as the site for the exploration of difference and alterity; the exile opens up the notion of a reified subject and a reified culture. The condition of exile as reified and hybrid subject opens up closely held notions of never exhausted continuity of play. Within the colonial context, play is both a force for the confrontation with power and that which will assure that identity can never be found. These novels have a double purpose: to document the impossibility of completeness, the inevitability that the exile must continue his or her wandering, and to make explicit the opportunity that this provides. These novels document both the pain of loss, and loss's place in the struggle for liberation.

Notes

[1] Bharati Mukherjee (born July 27, 1940) is an award-winning Indian-born American writer. She is currently a professor in the Department of English at the University of California, Berkeley. Her novels include: *The Tiger's Daughter* (1971), *Wife* (1975), *Jasmine* (1989), *The Holder of the World* (1993), *Leave It to Me* (1997), *Desirable Daughters* (2002) and *The Tree Bride* (2004), *Miss New India* (2011).

[2] Sir Vidiadhar Surajprasad Naipaul (born August 17, 1932), commonly known as V. S. Naipaul and sometimes as Sir Vidia Naipaul, is a British Trinidadian novelist and essayist of Indo-Trinidadian descent. He has been called "a master of modern English prose." (J. M. Coetzee). He has been awarded numerous literary prizes including the *John Llewellyn Rhys Prize* (1958), the *Somerset Maugham Award* (1960), the *Hawthornden Prize* (1964), the *W. H. Smith Literary Award* (1968), the *Booker Prize* (1971), and the *David Cohen Prize* for a lifetime's achievement in British Literature

(1993). V. S. Naipaul was awarded the *Nobel Prize* in Literature in 2001, the centenary year of the award. In 2008, *The Times* ranked Naipaul seventh on their list of "The 50 greatest British writers since 1945." His novels are: *The Mystic Masseur* (1957), *The Suffrage of Elvira* (1958), *Miguel Street* (1959), A House for Mr Biswas (1961), *Mr. Stone and the Knights Companion* (1963), *The Mimic Men* (1967), *A Flag on the Island* (1967), *In a Free State* (1971), *Guerrillas* (1975), *A Bend in the River* (1979), *Finding the Centre* (1984), *The Enigma of Arrival* (1987), *A Way in the World* (1994), *Half a Life* (2001) and *Magic Seeds* (2004).

[3] Sir Ahmed Salman Rushdie (born June 19, 1947) is a British-Indian novelist and essayist. He achieved notability with his second novel, *Midnight's Children* (1981), which won the Booker Prize in 1981. Much of his fiction is set on the Indian subcontinent. His style is often classified as magical realism mixed with historical fiction, and a dominant theme of his work is the story of the many connections, disruptions and migrations between the Eastern and Western worlds. His fourth novel, *The Satanic Verses* (1988), was the centre of a major controversy, drawing protests from Muslims in several countries. Some of the protests were violent, in which death threats were issued to Rushdie, including a *fatwā* against him by Ayatollah Ruhollah Khomeini, the Supreme Leader of Iran, on February 24, 1989. He was appointed a Knight Bachelor by Queen Elizabeth II for "services to literature" in June 2007.[2] He holds the rank *Commandeur* in the Ordre des Arts et des Lettres of France. He began a five-year term as Distinguished Writer in Residence at Emory University in 2007.[3] In May 2008 he was elected to the American Academy of Arts and Letters. In 2008, *The Times* ranked Rushdie thirteenth on their list of "The 50 greatest British writers since 1945." His novels include: *Grimus* (1975), *Midnight's Children* (1981), *Shame* (1983), *The Satanic Verses* (1988), *The Moor's Last Sigh* (1995), *The Ground Beneath Her Feet* (1999), *Fury* (2001), *Shalimar the Clown* (2005),*The Enchantress of Florence* (2008) and *Luka and the Fire of Life* (2010).

[4] Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1999) 227.

Bibliographical References

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

---. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

---. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28 (Spring 1984): 125-33.

---. "The Other Question . . ." *Screen* 24.6 (1983): 18-36.

---. "Signs Taken for Wonders." *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London: Routledge, 1995, p. 29-35.

Mukherjee, Bharati. "American Dreamer." *Mother Jones* January/February 1997. Dec. 2005 <http://www.motherjones.com/commentary/columns/1997/01/ mukherjee.html>.

---. *The Holder of the World*. London: Virago, 1994.

---. *Jasmine*. St. Ives: Virago, 1991.

---. *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. London: The New Press, 2000.

Naipaul, Vidiadhar Surajprasad. "East Indian." *Literary Occasions: Essays*. Ed. P. Mishra. London: Picador, 2003. 35-44.

---. *The Enigma of Arrival: A Novel in Five Sections*. London: Viking, 1987.
---. *The Mimic Men*. London: Andre Deutsch, 1967.
---. *Naipaul Nobel Prize Acceptance Speech, 2001*. <http://www.caribvoice.org/CaribbeanDocuments /naipaul.htm>.
Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticisms 1981-1991*. London: Granta, 1991.
---. "Imaginative Maps." Interview with Una Chaudhuri. *Turnstile* 2.1 (1990): 36-47.
---. *Midnight's Children*. London: Granta, 1981.
---. *The Satanic Verses*. London: Viking Penguin, 1988.
Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1978.
---. "Movements and Migrations." *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1993. 326-36.
Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.
Tiffin, Helen. "Transformative Imaginaries." *From Commonwealth to Post-colonial: Critical Essays*. Ed. Anna Rutherford. Sydney, N. S. W.: Kangaroo, 1992.
Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.

Arhetipologia diavolului şi reveria apei moarte (reflecţii psihanalitice despre romanul *Isabel şi apele diavolului* de Mircea Eliade)

Olesea GÂRLEA
Institutul de Filologie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei

Résumé
Cet étude met en question l'interpretation du titre du roman par le symbolisme et le psychisme d' eau (démonisation, inconscient) et aussi le développement et l'exemplification des multiples variantes d'apparition du diable dans ce roman, nommément: maître du destin humain, femme, animal, imagination, concept ambiavalent, dessin, symbole, Mal concret, Hostile à l'être, Createur, énergie de la libido. On trouve d'autres représentations du revers de la sacralité d'une part en les objets et les être qui accompagnent le protagoniste: livre, sculptures, ami travesti; d'autre part, le personnage central (le docteur) qui est en lutte à main plate avec le diable arrive au renoncement et au bannissement du mauvais génie par régénération spirituelle. Un autre aspect abordé concerne le psychisme du rêve et les associations à la réalité. Le roman *Isabelle et les eaux du diable* est un veritable échantillon du chiffrage, de la symbolisation, dédoublement, représentation du diable en toutes les formes humaines imaginables et aussi un appel excessif à la rêverie d'eau et du rêve.
Mots-clés : *eau morte, psychanalyse, archétype, le complexe de Caron, inconscient, imagination, symbole maternel, libido.*

Abstract
This article bring explaining about novel title through the symbolism and water psyche (demonization, unconscious), but also developing and exemplifying numerous variants of appearance of the devil in the novel, namely: master of human destiny, woman, animal, imagination, ambivalent concept, design symbol, Bad concrete, adversity of being, Creator, energy libido. Other representations of sacred reverse we find, on the one hand, objects and beings that accompany the protagonist: books, sculptures, transvestite friend; on the other hand, the main character (the doctor) is in the open fight with the devil get to waiving and driving away evil genius by spiritual regeneration. A further issue related to the psyche of dreams and associations with reality. The novel "Isabel and the Devil's Waters" is a true sample of enciphers, symbolism, halving, representation of the devil in all imaginable human forms, but also a excessive call to water reverie and dreaming.
Keywords: *dead water, psychoanalysis, archetype, Caron's complex, unconscious, imagination, maternal symbol, libido.*

Fantasmele arhetipale ale diavolului sunt transpuse divers în imaginarul secolului al XIX-lea *Diavoliada* (1925) de Mihail Bulgakov, *Drăceasca schimbare de piele* (1927) de Dauş Ludovic, *Mefistofel* (1923) de Klaus Mann, *Eu sunt diavolul* (1941) de Cesare Zavattini, *Un diavol în paradis* (1956) de Henry Miller, *Perla diavolului* (1976) de Vasile Mărunceanu sunt doar câteva texte în proză care

denotă seducția pe care o exercită arhetipul ce întruchipează răul asupra scriitorilor celor mai diferiți. În literatură diavolului îi sunt consacrate variate abordări de la tradiționalul animal hibrid și fioris care cerne ispite, spre încercări inițiatice, rătăcire întru regăsire, simbol al condiției umane, introiecție în om, iluzie colectivă etc. Problema diavolului a fost formulată și de Sigmund Freud în autoanalizele sale, ajungând la trei noțiuni distincte:

> Demonul reprezintă în primul rând forțele obscure inconștiente, refulate. În jurul lui sau al vrăjitoarei se coagulează o sexualitate infantilă, perversă. Dar el este totodată și *Vatersatz*, substitut al tatălui seducător [...] în rândul al treilea, [...] tatăl diavol și femeia vrăjitoare sunt intim uniți între ei, formând un părinte combinat (Muchembled 266).

Max Milner distinge patru trepte ale prezenței diabolice în domeniul literar, care mediază o tranziție de la colectiv spre individual:

> […] un motiv simplu, adeseori legat de o modă; o emblemă încarnând o tendință; un mit, o aventură colectivă a gândirii, ascultând de propriul său dinamism și conducându-se după propriile legi; caracteristică a condiției umane; un simbol marcat printr-o introiecție și mai personală a autorului, dat fiind că fiecare poet inventează propriile forme în materie (Muchembled 239).

Opera lui Mircea Eliade opune „cultului modern al nesemnificativului o «teologie a sensului» (Pamfil 266) în susținerea acestei afirmații romanul *Isabel și apele diavolului* (1930) de Mircea Eliade este o veritabilă mostră de încifrare, simbolizare, dedublare, reprezentare a arhetipului diavolului în toate formele umane imaginabile, dar și un apel la psihismul apei și al visului. Titlul romanului conține o imagine absolută, care dublează lucrurile, scriitorul combină semnul vieții cu cel al morții. O viață care va muri sau o viață atrasă de moarte sunt primele idei care anticipează dezlănțuirea subectului romanesc. În interpretare psihanalitică bachelardiană oglinda apei constituie o aluzie psihologică a omului, marcat de frământările sale: „ființa umană are destinul apei care curge [...] Apa curge întruna, apa cade întruna, ea sfârșește prin moartea-i orizontală [...] chinul apei este nesfârșit” (11).

Imaginea apei este valorificată în registru negativ în romanul *Isabel...*, fiind asociată cu substanța impură, care este un receptacol al răului, apa preia ideea demonizării. Ea (apa) conține și simbolizări antagoniste deduse din natura duală, poate fi generatoare de viață, dar și de moarte.

Carl Jung atribuie arhetipului apei noțiunea de inconștient; din punct de vedere psihologic apa semnifică „spirit care a devenit inconștient” (27). Scindarea dintre conștient și inconștient, memoria ambivalentă a personajului narator e confirmată chiar de autocaracterizarea sa ca „un suflet cu memoria ruptă în două jumătăți” (Eliade 49). Dubla scindare a memoriei este un indiciu referitor la principiul universal al arhetipului (aici arhetipul *apei*) care are capacitatea de a „uni

contrariile" (*ibidem:* 199). Doctorul are o *memorie vie* (a prezentului) și una *moartă* (a trecutului) care sunt simboluri ale destinului său, acesta traversează o perioadă în care „existența e trăită ca „tinerețe fără bătrânețe" spre un timp așezat sub semnul vieții fără moarte" (Pamfil 193).

Arhetipul apei se înscrie nu doar într-o abordare psihanalitică, ci este propriu-zis o însușire firească a cotidianului, oscilând între unicitate și multiplicitate; astfel înotul în bazin și jocul cu apa exprimă starea de bine și bucurie a protagonistului. Apei i se conferă și rolul unei matrici arhetipale, ea este o etapă de întoarcere în trecut: „A te scufunda din apă și a ieși din ea fără a te dizolva total, în afară de cazul în care este vorba de o moarte simbolică, înseamnă a te întoarce la origini, a-ți regăsi obârșia într-un imens rezervor de potențial, trăgând de acolo forțe noi; este o fază trecătoare de regresie și dezintegrare de care depinde o fază progresivă de reintegrare și regenescență" (Chevalier 107).

În anumite conjuncturi apa este legată de o interdicție impusă de dogmele religioase și de natură: „O singură dată a văzut marea, dar pastorul n-a lăsat-o pe plajă pentru că erau goliciuni, și nu i-a îngăduit să facă baie pentru că era vânt" (Eliade 16).

Caracterizarea destinului unor personaje devine verosimilă prin psihismul apei, de exemplu Leanor Axon este tipul de femeie al cărei suflet e comparat cu o „mare moartă", în transpunerea textuală a romanului Leanor este o femeie simplă, care plictisește în loc să stârnească admirație. O altă caracterizare cu aluzii acvatice este transpunerea textuală a părerii lui Tom în discursul indirect al doctorului cu referire la experiențele celui din urmă: „Viața mea n-a fost furtunoasă, și prezentul nu e calm marin [...] dimpotrivă furtuna și răul, și neprevăzutul de abia acum le cunosc" (Eliade 40). Apa devine aici corespondență dintre univers și pretinsa latură intimă a personajului.

Psihanaliza apei conține și accepția unei dureri omenești, în care experiența fluidității devine una a morții. Scriitorul care recurge la simbolismul apei este marcat de un *complex al lui Caron* (Gaston Bachelard), iar călătoria pe apă devine deseori o călătorie pe fluviul infernului. Gaston Bachelard afirma că „pentru anumite suflete, apa este materia deznădejdii" (106), ele își găsesc alinare în uitare. La Mircea Eliade feminitatea apei e trecută prin prisma sensibilității masculine, generând asocieri cu nefericirea și moartea; materia apei devine pentru protagonist un mormânt, ea este tensiunea conștiinței sale transpusă în termeni vizuali: „și eu pluteam de acum fără lumină și fără mustrări, pe ape negre, ape moarte" (144).

Ca element al găzduirii răului, al convieţuirii cu obscuritatea, apa întrunește toate trăsăturile malefice. Arhetipologia răului e configurată și de metamorfozele diavolului în romanul *Isabel...* O primă apariție a Necuratului se produce în lupta dintre acesta și doctor, cel din urmă renaște din morți cu ajutorul apei vii. Mircea Eliade readuce motivul apei prin această „nuntire" a morții cu viața. Din conversația dintre domnișoara Roth și doctor se desprind mai multe semnificații referitor la diavol: stăpân al destinului uman, femeie, animal, închipuire și concept. Prima este atribuită angoasei referitoare la introiecția diavolului în om. Dialogul personajelor denotă o altă ipostază a diavolului care ar

putea fi femeia. Coeziunea întruchipării feminine cu diavolul vine de la frumusețea ei corporală, astfel tentația cărnii „sexualitatea (n.n. debordantă) e încărcată de un simbolism distrugător" (Muchembled 68). Concepția răului excesiv transpus în femeie este o marcă definitorie a secolelor XV-XVI, atunci când arhetipul uman al răului era „absolut încarnat de vrăjitoare" (*ibidem:* 48). Înzestrarea diavolului cu atribute bestiale, în special animale („aripi", „copite") este o producție a imaginarului religios. Totodată reducerea geniului rău la „întruchipare" și „concept" se datorează progresului cunoașterii și al științei, care vor contribui la „dezvrăjirea" universului, respectiv diminuarea credinței în diavol specifică secolului XVIII:

> I-am mărturisit că sunt înviat din morți, că diavolul meu, m-a stăpânit ani, puternic și rău.
> – Diavolul a fost femeia?
> – Nu, Fräulein Roth, nu. Diavolul, vietate cu aripi și duh, duh, răsuflare și copite. Iar eu luptam, Fräulein, luptam; chinuindu-mă, consumându-mă.
> – Și l-ai înfrânt?
> – Nu. M-am deșteptat, asta a fost; m-am deșteptat. Un om de bine m-a stropit cu apa vie a vieții. Diavolul a plecat, a zburat. Deșteptându-mă, am știut că el nu există, că e o închipuire sau concept (Eliade 9).

Interdicția religioasă de a desena semnul crucii este investită cu energii devastatoare, lăsând totodată loc pentru interpretări ambigue. Scena e surprinsă în momentul interacțiunii dintre doctor și Lilian (geamăna Isabelei) atunci când fata îl atenționează să nu provoace spiritul rău prin acțiuni tabu: „O singură dată am văzut-o vorbind și protestând, cu timiditate – când am desemnat o cruce. Aceasta e lucru diavolesc. Am tăcut amândoi, stânjeniți ca de prezența unui străin ursuz. Dacă ar fi fost Isus... Dar, era numai catehismul lui Falbert Lucas" (*ibidem:* 28). În tradiția creștină (contrar celei expuse în roman) crucea se identifică cu Isus, iar crucea întoarsă e un simbol satanist.

Diavolul generează stări tensionale și crize care se vor contura din ce în ce mai evident în romanul *Isabel...,* acesta este o creatură superioară, care îndeplinește un rol distrugător, contrar abstractizării de la începutul romanului EL devine Răul concret, dușmanul oricărei naturi, potrivnic al ființei, este Creator ca și Dumnezeu, conferă sens existenței, întrucât viața este intercondiționată de perechea antinomică a binelui și răului:

> Al doilea mare eveniment a fost identificarea celuilalt, cel care mă împiedica să creez, cel care îmi secase geniul. Intimitatea mea cu diavolul începe din acea zi. Cred că puțini moderni au crezut mai sincer și s-au luptat mai persistent cu diavolul ca mine. Poate mulți m-au învinuit de superstiție. Dar eu le-am dovedit întotdeauna existența diavolului prin realitatea răului. Dacă diavolul ar fi fost închipuire, o noțiune, o spaimă, o vechitură, un mit – răul ar fi aerian și aburiu, răul n-ar putea fi întrupat. Gândiți-vă o clipă la toate înfrângerile și neputințele. Tot ce trece dincolo de voință, de om, de destin, de lege. Acel rău neașteptat, imens, pe care

> nimeni nu-l combate pentru că fiecare s-a născut alături de el și s-a bucurat de operele sale. Diavolul e un creator tot atât de vast ca și Dumnezeu. Dacă diavolul n-ar fi mare și real – viața noastră n-ar avea sens (Eliade 33).

Spiritul malefic devine o prezență obsedantă în mărturisirile personajului, ancorarea doctorului în teluricul hadesian trece de la obsesie spre renunțarea la diabolic. Forța obscură apare în visele doctorului, dar și în luptă dreaptă:

> Intimitatea mea cu diavolul a durat mult [...] Am ajuns [...] singurul care puteam scrie o metafizică strategică a diavolului [...]. Efortul meu de a surprinde creația diavolului sub aspectul ei sfânt, adică real și etern – a fost atât de cumplit neînțeles și răsplătit [...]. Cartea mea a fost numită „cel mai izbutit coșmar al unui modern" [...] se spune că diavolul mă vizita în visele mele, mă chinuia ca un zburător – iar eu luptam asemeni inchizitorilor [...] Firesc renunțând la diavol, am renunțat la tot ceea ce rămăsese mare și înalt în sufetul meu (*ibidem:* 34-35).

Aspectul ludic (teatralizat) conferă diabolicului o simbioză dintre terifiant, patologic, bufonerie și climat de vis rău. Un prieten al doctorului joacă o farsă, deghizându-se în costum de bal (drac). Rămas cu el însuși în singurătate, răpus de o boală care-l imobilizează în pat, doctorul se află în fața unei drame de conștiință; diavolul său imaginar devine străin. Această evadare a răului din fantezie și mit, farsa pusă la cale de amicul său, va deveni aparent antidotul perfect în lupta cu diavolul:

> Era un om ce părea un diavol. Și nu era asemeni diavolului meu, diavolului vrăjmășind și luptând cu Dumnezeu. Nu știu ce s-a petrecut în sângele meu când omul ce părea diavol s-a apropiat, mi-a atins trupul, mi-a apucat mâna și a șoptit: „chemat am fost și am venit" [...] Acesta m-a vindecat de credința în Dumnezeu și în Diavol (*ibidem:* 36).

Ulterior doctorul va recunoaște că demonul travestit nu a exorcizat răul, ci l-a conservat temporar: „Acum mă mustru că i-am mulțumit. Răul de abia acum îl înțeleg" (*ibidem:* 66). O prezență singulară a diavolului este atribuită luptei corporale dintre doctor și Tom (fratele Isabelei) la început una sportivă, firească, încăierarea devine ulterior păcat reieșind din atingerile ciudate ale luptătorilor: „Biruisem încă dată pe Tom, dar cum aș fi biruit o fată. Urându-l, l-am iubit – dar cum aș fi iubit o fată" (*ibidem:* 44). Doctorul este consternat de aceste impulsiuni sexuale, instinctive pe care le califică lucrarea diavolului: „uniți prin voința diavolului și spălați prin actul spontan, dumnezeiesc al pocăinței" (*ibidem:* 46). Creatura malefică reapare din trecut, generând ispite: „În noaptea aceea am întâlnit iarăși Diavolul, real, viu, apropiat [...] prietenul adolescenței mele, izvorând ispite, zâmbind" (*ibidem:* 44).

Apariția bizară a reversului sacralității își face loc și în coșmarul protagonistului care îl visează pe Tom „zăcând în descântecul apei moarte" (*idem*). Prin trezire (revenire la conștient) doctorul constată că Tom e viu, ispitirea lui Tom

de către doctor suportă un transfer de sens de la apolinic spre dionisiac: „am ştiut că opera mea nu e fapt diavolesc şi mi-am spus că dacă Dumnezeul lui Tom exista, aşa cum crede el, Dumnezeu mă ispiteşte acum, iar nu urgiile dracului" (*ibidem:* 50).

Dezlănţuirea bestialităţii în interiorul doctorului se produce prin asocierea energiilor libidoului personajului cu Răul, atunci când încearcă să o seducă pe Isabel: „Ah! cum am urât dracul în acea noapte! Dar cum aş putea spune Isabelei că el m-a îndemnat?" (*ibidem:* 53).

O fantasmă întoarsă pe dos a spiritului infernal este atribuită izgonirii răului prin sporirea păcatului. Suveranul luciferic poate fi învins doar cu arme diavoleşti prin „păcat" şi „ispite". Astfel binele prin reinterpretare are la originea sa trăsături bestiale şi viceversa: „Păcătuind se liberează de - stupiditate, de creştinism, de demoni. Ajunge simplu şi curat. Lumina nu vine din lumină, ci din întuneric" (*ibidem:* 54).

Abordarea complexă a lumii se constituie din viziunea arhetipală a binelui şi răului prin prisma unui paralelism universal. Această diadă este construită din imaginile simbolice ale „îngerului" şi „dracului" şi din convingerile personajului narator:

> Din reminiscenţele mele teologice, cea mai proaspătă şi mai adevărată e îngerul păzitor şi dracul îndemnător. Eu nu cred în existenţa lor, dar trebuie să recunosc că nu înţeleg nimic dintr-o viaţă omenească, privită şi judecată, omeneşte, fără aceşti doi vameşi [...] îngerul şi dracul explică totul, în timp ce absenţa lor şi înlocuirea lor prin oricare alt cuvânt ştiinţific sau sociologc, încurcă cumplit faptele şi întunecă înţelegerea (*ibidem:* 71).

Imortalizarea diavolului în sculpturi explorează filonul tematic al conservării acestui arhetip în variate culturi, fantasmele bestiale abundă în interiorul vilei fastuoase a profesoarei de istoria artelor Fräulein Roth: „colecţia de bronzuri mă ţinteşte în sala de aşteptare [...] grupul înmărmuritor al înfuriatei Druga despicând trupul monstruos al demonului Mahishasura [...] lucrătura frunzelor şi basorelieful coroanei mimând elefanţii în joc şi demoni cu aripi de gândaci zburători" (Eliade 96-97). Vila domnişoarei Roth este saturată de tentaţii diabolice, aici se bea, se fumează şi se consumă opiu, stăpâna celibatară e vizitată de bărbaţi însuraţi – un prilej favorabil de a fi în centrul bârfelor; totuşi încăperea are şi destinaţia discuţiilor despre artă, lecturi, secrete intime.

Romanul culminează prin ipostaze inedite ale diabolicului, pe de o parte personajul îşi atribuie însuşiri demonice: „sunt un drac sau îndrăcit" (*ibidem:* 129), pe de altă parte acesta este consternat de dispariţia diavolului care era înzestrat cu rolul unui sfetnic personal:

„Lucy, de ce l-a iubit ea (n.n. Isabel) pe Algie? De ce pe Algie? [...]

– Doctore, de ce nu-ţi întrebi demonul?

– Nu-l mai văd, l-am pierdut, nu mă mai văd decât pe mine, şi poate mă voi pierde şi pe mine" (*ibidem:* 146).

Însușirile diabolice ale doctorului sunt respinse de doamna Axon (mama adoptivă a Isabelei), care îi atribuie calități divine pentru faptul că acesta a consimțit să se căsătorească cu Isabel, în pofida gândului că ea a rămas însărcinată de la soldatul Algie: „ – Doctore... tu.. ești un sfânt" (*ibidem:* 149).

În concepția teoretică a lui Carl Jung partea diabolică a ființei se conține în arhetipul sufletului, care are o structură enantidromică „raiul și iadul sunt destine ale sufletului". Demonizării sufletului Jung îi atribuie puteri creatoare: „sufletul este un demon distribuitor de viață care-și joacă rolul drăcesc deasupra și dedesubtul vieții umane, ceea ce face ca în interiorul dogmei să fie amenințat cu anumite pedepse și propițiat (n.n. ocrotit) cu anumite binecuvântări care depășesc cu mult posibilul uman al meritului" (36). Cele două stări antinomice ale sufletului se află într-o confruntare permanentă așa cum lumina și întunericul se succed temporal: „Omul născut din țărână cu instinctul său de animal sănătos se află în luptă cu sufletul său și cu demonii acestuia. Dacă sufletul ar fi fost doar întuneric, atunci cazul ar fi fost simplu. Din păcate lucrurile nu stau astfel, căci aceiași anima poate apărea și ca înger al luminii" (*ibidem:* 38).

Finalul romanului conferă o interpretare neobișnuită a luptei dintre bine și rău. Izgonirea diavolului este posibilă prin regenerare spirituală și fertilitate, care este izvorul ființei și al vieții protectoare împotriva oricărei puteri de distrugere: „Diavolul nu mă mai poate întuneca, de acum. Pentru că am rod. S-a născut, și e viu, e viu și e al meu... Nu mai sunt sterp, nu mai sunt blestemat, pentru că o fecioară s-a îndurat pentru mine. Iar pruncul meu e născut prin fecioară. Și e atât de viu, de viu... și cât simt că e al meu!" (Eliade 154).

O serie de calificative cu aluzii demonice pot fi detectate în întregul roman, demascând răul spiritual: „drăcescă îngâmfare" (*ibidem:* 16), „drăcești bucurii" (*ibidem:* 20, 84), prietenie demonică (*ibidem:* 56), drăcescă pasiune (*idem*), drăcescă ascuțime (*ibidem:* 94), demonică obsesie (*ibidem:* 128), drăcescă indiferență (*ibidem:* 132), calm drăcesc (*ibidem:* 139), „îndemoniat de pofta cunoașterii" (*ibidem:* 152).

Remarcăm totodată o deschidere considerabilă a scriitorului pentru vis în cheie freudiană și anume *visul ca îndeplinire a unei dorințe, visul ca angoasă,* dar și *visul despre moartea persoanelor dragi.* În interpretarea psihanalitică a lui Sigmund Freud visul „are un sens ascuns, care crează împlinirea unei dorințe" (189). Visul de vară al doctorului e cauzat de dorința nepermisă a seducției Isabelei care se transformă în refulare. În acest vis doctorul e logodit și căsătorit cu Isabel, devine inițiat de către unchiul soției pe nume Williams în afacerea cu ceai din ținutul Dargeelingului, prosperă și își extinde activitatea în ținutul Labong, are doi copii cu Isabel pe care-i cheamă Michael și Joan. Travaliul oniric durează șaptesprezece ani și se întrerupe în clipa când cei doi copii vor fi trimiși în Anglia la studii. Sursa de excitație a visului este interdicția. Reveria este independentă de curgerea timpului, nu se raportează la timp și spațiu. Țesătura acestui tip de vis conține două premoniții anume căsătoria cu Isabel și moartea Catherinei Irving de malarie. Sigmund Freud nuanțează ideea înrudirii viselor artificiale create de scriitori cu cele reale, primele nu sunt un joc gratuit ci „redau gândul conceput de

scriitor într-o deghizare care se potriveşte caracteristicilor viselor noastre, cunoscute din experienţă" (136). Visul este totodată o oglindă fidelă a subconştientului personajului, el „reflectă într-o formă metaforizată, gândurile, impresiile şi emoţiile adânc înrădăcinate în subconştientul eroului, determină funcţia lui caracterologică" (Gavrilov 172-173). Aşadar visul doctorului înfăţişează o dorinţă ca fiind împlinită, fără a se realiza total. Personajul obţine de la visul său ceea ce i-a fost refuzat în realitate.

Coşmarul lui Lilian ar putea fi atribuit în cheie freudiană categoriei visului de angoasă „în care ne scutură cele mai groaznice dintre toate senzaţiile de neplăcere" (Freud 117). Teama fetei incifrează o explicaţie logică, ea se constituie din impresiile recente: actul sexual înafara căsătoriei dintre Isabel şi soldatul Algie, ruşinea care planează asupra casei familiei Axon, pedepsele corporale pe care le suportă Verna cu biciul de la doamna Axon pentru că răspândeşte bârfe despre situaţia jenantă a Isabelei. Angoasele proiectate în vis provin din „resturile diurne": „Lilian căpătase friguri de spaimă; nopţile visa soldaţi, duhuri, focuri şi visa pe Verna spânzurată de limbă, iar pe Isabel legată cu mii de frânghii, şi mii de oameni trăgeau frânghiile strigând: aoo!" (Eliade 150-151).

Moartea lui Tom în reveria doctorului dezvăluie o altă categorie freudiană a visului, cea *despre moartea persoanelor dragi.* Visul îndeplineşte în acest caz dorinţa dispariţiei forţate a lui Tom. Ambii prieteni de acelaşi sex locuiesc într-o odaie, au interese diferite şi se simt stingheriţi unul în prezenţa celuilalt; dorinţa doctorului de a-l sili pe Tom să părăsească oraşul induce gândul morţii sale. Totuşi doctorul nu-i doreşte moartea reală amicului său, deoarece atunci când se trezeşte din vis şi-l priveşte pe Tom cum doarme liniştit în pat, e copleşit de un sentiment de fericire. Potrivit lui Sigmund Freud visul despre moartea persoanelor dragi este diferenţiat în două clase: „cele în care rămânem neatinşi de tristeţe şi la trezire ne mirăm de lipsa noastră de sentimente şi cele în care resimţim o durere profundă faţă de această moarte pe care o exprimăm în somn prin cele mai fierbinţi lacrimi" (301). În romanul *Isabel...* este pronunţată cea de a doua categorie.

În roman reflecţiile despre diavol sunt focalizate ludic prin vise, gândire, crez personal, sculpturi, percepţii sexuale, femeie. Aceste monade conferă o viziune integrală a arhetipului malefic. Problema care se impune şi se dezvoltă pornind de la acest articol este în ce măsură arhetipul diavolului poate fi valorizat la nivelul întregii creaţii a lui Mircea Eliade. Apa şi visul reflectă inconştientul protagonistului, trăirile intime; convertite în simbol ele au o semnificaţie dublă (pozitivă şi negativă). Pe de altă parte teoriile lui Gaston Bachelard despre simbolizarea apei, ale lui Carl Jung despre arhetipuri şi ale lui Sigmund Freud despre vise conferă o viziune actualizată a romanului *Isabel şi apele diavolului*.

Referinţe bibliografice

Bachelard, Gaston. *Apa şi visele. Eseu despre imaginea materiei.* Trad. Irina Mavrodin. Bucureşti: Univers, 1995.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri.* Vol. I. București: Artemis, 1993.
Eliade, Mircea. *Isabel și apele diavolului.* Craiova: Scrisul românesc, 1990.
Freud, Sigmund. *Interpretarea viselor.* Vol. 2. Trad. Roxana Melnicu. București: Editura Trei, 2010.
Gavrilov, Anatol. „Visul eroului (Funcția lui caracterologică)" *Conceptul de roman la Garabet Ibrăileanu și structutra stratiformă a operei literare.* Chișinău: CEP USM, 2006, p. 170-174.
Jung, Carl, Gustav. „Arhetipurile și inconștientul colectiv." *Opere complete.* Vol. 9, partea 1, Trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Daniela Ștefănescu. București: Editura Trei, 2014.
Pamfil, Alina. „Mircea Eliade: Poetica anamnezei" *Spațialitate și temporalitate (Eseuri despre romanul românesc interbelic).* Cluj-Napoca: Dacopress, 1993.
Muchembled, Robert. *O istorie a diavolului.* Trad. Emilian Galaicu Păun. Chișinău: Cartirer, 2002.

Dimensiuni interpretative ale fenomenului liric basarabean din secolul XX

Elena TAMAZLÂCARU,
Academia de Ştiinţe a Moldovei

Résumé
Dans l'article Le phénomène lyrique Bessarabien du XX siècle nous abordons le paysage poétique de la Bessarabie dans la perspective de réorientation vers la reconquête de l'identité, qui a déterminé – sur le plan esthétique – la reconquête de la normalité, de l'authenticité en termes de la nouveauté absolue de la métaphore *dabijienne. La vrai*e envie de revenir à l'origine stylistique intrinsèque s'est produite par la revalorisation du folklore, par la mise en évidence de la personnalité de M. Eminescu et d'autres valeurs classiques, par la libéralisation de l'acte poétique, qui était servile aux dogmes idéologiques et au parti. Enfants de la génération entre les deux guerres, la Génération Vieru a préparé le sol fertile prêt à soutenir l'émergence de la *Génération* Ochiul al Treilea, contribuant ainsi à l'éloignement de la société de l'ancienne mentalité par l'intermédiaire de la valorisation de la démocratie, par la suppression d'énormes lacunes dans la connaissance de l'histoire, de la langue, de la littérature, de la culture nationale.
Mots-clés: *poésie engagée, état monstre, poésie asservie, lyre orphique, véritables bijoux populaires, le phénomène « la mort de l'artiste», la mort de Staline, refuges dans le travail d'interprétation (de traduction), la volonté de revenir.*

Abstract
This article refers to the Bessarabian poetry scenery that requires the reorientation towards the identity regaining, which led – at the aesthetic level – to the restoring of normality and authenticity in the light of the absolute novelty of Dabija's metaphor. The true will of return to the natural stylistic womb was achieved by making the most of the folklore, by fostering the culture of Eminescu and of the classical values, by releasing the poetic act from the ideological dogmas. The inter-war children of the *Generation of Vieru*, have created a good climate in support of the valuable appearance of the *Generation of the Third Eye*. Together they contribute to alienate the society from old ideas by making the most of the democracy, eliminating the enormous gaps related to the knowledge of history, language, literature and national culture.
Keywords: *giant monster state, orphic lyre, genuine folkloric treasure, „death of the artist" phenomenon, Stalin's death, will of return.*

Perioada postbelică: de la „infernul proletcultist" la zările identităţii recuperate

După 1940 în RSSM se va repeta aproximativ, „scenariul" din RASSM, când circa 40 de scriitori din Transnistria au fost condamnaţi la moarte, urmăriţi şi împuşcaţi în închisori şi lagăre siberiene pentru faptul că s-au pronunţat în 1937 în favoarea limbii române şi a alfabetului latin.

Poeţii Bogdan Istru, Emilian Bucov, Andrei Lupan, Liviu Deleanu, George Meniuc, întâmpinaţi la debut, în perioada interbelică cu entuziasm de critica literară din ţară, vor înfrunta vigilenţa cenzurii şi le vor fi publicate poezii, ca peste ani să credem, să intuim, că în ele au fost „ascunse" sensuri şi dorinţe sacre pentru Basarabia. Emilian Bucov, autorul versurilor:

Mi-i dor de ţara cu cireşi.
Mi-i dor de şuiet de izvor.
Mi-i dor de doine haiduceşti.
De graiul strămoşesc mi-i dor,

va trebui să cânte într-o vastă creaţie întinsă în circa o sută de titluri de carte *sfânta* credinţă: „Ni-i Moscova soare, ni-i Kievul frate! [...]". Leonid Corneanu, cel care scria: „Mă bucur, că-s membru-n partidul lui Lenin", nu-l va putea citi pe la începutul anilor 50 nici pe Eminescu, nici pe Creangă, nici pe Alecsandri din motive obiective. Îl va putea citi, în schimb, doar pe Puşkin, poetul „de mii de ori citit", „cât, credeţi, niciodată / Pe alţi din scriitori" nu i-a citit! Încă de pe când era copil sau adolescent, cum spune poetul, de prin anii „când umblam văcar / Cu vitele-n desimea / Pădurii de stejar". Aşa şi va rămâne între *Lumini şi umbre* – titlul de carte apărută în 1935, la Tiraspol, îi aparţine – alegând cumva mai mult umbra ideologiei de o zi ca şi Emilian Bucov, Bogdan Istru, Andrei Lupan. Ca şi Petrea Cruceniuc, Petrea Darienco, Iuri Barjanschi. Iar istoria literară, revenind la Leonid Corneanu, va consemna peste o jumătate de secol ceea ce se va putea spune, cu foarte mici aproximaţii, despre întreagă această „generaţie pierdută": „Atât poezia, cât şi piesele lui, sunt lipsite de valoare artistică". Cu mici aproximaţii acelaşi lucru poate fi afirmat şi despre toată poezia angajată în a cânta idealuri false şi valori străine. Un destin croit pentru a suferi, dar şi pentru a învinge prin suferinţă, cum este cel al poetului Nicolai Costenco, poetul cu „senzorialitatea şi tristeţea eseniană" ce se „altoiesc pe trunchi eminescian" (Mihai Cimpoi), poet care pentru convingerile sale naţionale a cunoscut din plin gulagul şi Siberia de după Cercul Polar pe o durată de cincisprezece ani. Liviu Deleanu a exploatat şi el tematica „preferată" a perioadei date în creaţia sa – poemele de proporţii *Krasnodon, Tinereţe fără moarte,* ulterior, *Buzduganul fermecat, Andrieş.* Şi, fapt unic în literatura românească din Basarabia, confirmat de arhiva poetului, de prieteni şi de soţia-i, traducătoarea Baca Deleanu: Liviu Deleanu şi-a scris opera în grafie latină, Baca Deleanu translitera, dactilografiindu-i textele la maşina de scris. Andrei Lupan, în calitatea sa de fiu şi de „frate al pământului", a plătit de asemenea tribut greu aceleiaşi ideologiei comuniste. A scris şi a lăsat o *Mea culpa* îndrăzneaţă şi zguduitoare pentru faptul că a greşit:

Îs vinovat pentru tributul
Ce l-am plătit la nătărăi
C-o stihuire mai limbută
Şi cu-n glosar ştampat de ei.
……

Când am bătut timid măsura
În tactul strâmb al drâmbei lor,
Când am stâlcit literatura
Şi l-am jignit pe cititor…

Şi concluzia:

Ruşinea asta arzătoare
La ce-as ascunde-o în deşert?
Chiar dacă toţi mi-or da iertare,
Eu unul nu pot să mi-o iert.
(Mea culpa).

Ultimul catren al poeziei mărturiseşte că poetul a ajuns în mormânt cu „ruşinea asta arzătoare" şi pentru că a fost înţeleasă greşit, adică, interpretată eronat, „legea găzduirii", care în contextul concret al realităţii socialiste poate fi tălmăcită şi ca o explicaţie a masivei colonizări de către „fratele mai mare" a periferiilor uriaşului stat-monstru. Cităm din poemul anunţat mai sus: „E din lut şi e-nţeleaptă / Cana asta care-aşteaptă / s-o ridici în mâna dreaptă. // Meşterul ce-o frământase / i-a turnat în trup şi-i arse / frumuseţe noduroasă. // N-a lipit-o prea subţire, / Dar i-a pus nărav în fire, / Dreaptă legea găzduirii / […] / Ci, smerită şi-nţeleaptă, / Ea pe vrednici îi aşteaptă, / s-o ridice-n mâna dreaptă…"

Oaspeţi „vrednici" şi demni „s-o ridice-n mâna dreaptă […]" s-au întâmplat a fi mai puţini: cei care au luat cana cu vin în „mâna dreaptă" şi au gustat din ea, „respectând" legea găzduirii româneşti, au şi uitat să se mai întoarcă acasă, plastic exprimându-ne. Poezia compusă din terţine monorime a fost tradusă în cam toate limbile popoarelor de pe întinsul imensului spaţiu al fostei uniuni. Deşi expansiunea era deja săvârşită, în mare, iar poezia a fost mai mult un prilej de interpretare distorsionată prin toasturi interminabile la Cricova, care este şi acum „mai mult decât o armă secretă" (Eugen Lungu) şi la alte celebre crâşme din jurul Chişinăului.

George Meniuc, împreună cu orfica-i „lira disperării spartă de stei", a reuşit să evite mai mult sau mai puţin impactul grav al realismului socialist: „Ceea ce este cu adevărat important e faptul că şi în aceste circumstanţe deloc favorabile poetul a încercat să reziste, a reacţionat contra suficienţei dogmatice şi nu şi-a abandonat identitatea. A fost, spre lauda lui, mai puţin schematic şi declarativ decât alţii […]" (Botezatu 7). Într-un catren din poezia de dragoste *Gauguin* putem „auzi" un ecou din „infernul proletcultist" în care autorul îşi trăia poezia şi îşi plătea tributul:

Ce stea în zarea lumii, ce aprig vânt, iubito!
Centauri plini de taină răsar pe litoral:
Cel sprinten este Timpul, cel galeş e Urâtul,
Cel năzdrăvan e Gândul, cu aripi de coral.

Critica literară avea să spună foarte concret despre acea perioadă: „Infernul proletcultist a înghiţit, fără şanse de recuperare, scriitori ca Samuil Lehtţir, Iuri Barjanschi, Lev Barschi, Leonid Corneanu (Cornfeld), Mozes Kahana, Samson Şleahu (Şleizer), David Vetrov [...]" (Cimpoi 13-14). Iuri Barjanschi, de exemplu, care l-a idolatrizat pe Maiakovski, a venit în literatură şi „a rămas" în ea cu „iubirea, poezia, comunismul". Iar Petrea Cruceniuc şi al său curcubeu „vestejit" de dor al poeziei va scrie, plin de emoţie, şi versuri dedicate privighetorii:

În pădure, într-un vârf de frasin,
Pe-o crenguţă cântă-un ghemotoc.
Şi aşa-şi mai potriveşte glasul,
Că te-opreşti, înmărmurit, pe loc.

Nu crenguţa – tot copacul cântă,
Orice frunză prinde sens de vers,
În răcoarea codrului răsfrântă,
Zău, încape-ntregul univers.
(La revărsatul zorilor),

dar şi: „În noapte deseori îmi fuge somnul – / Privesc în geam cu ochii larg deschişi / Şi mă gândesc câte le poate omul, / Mergând în rând cu dârjii comunişti!" (*Înrudire*).

Petrea Darienco, care declara că „Poeţii, se ştie, nu mor […]" şi că mâinile mamei, sunt „două steaguri", „rămâne" în literatură, în memoria cititorilor „Pe aripi de sputnici şi rachete", ce rimează cu „Ţara noastră, ţară cu Soviete": „Toamnă cu poveste fără moarte. / Te îmbrăţişez din nou în vers / Aurora-ţi a ochit departe, / Cuprinzând întregul univers […]".

Ne putem referi şi la Fiodor Ponomari cu al său durut, omenesc *Răspuns fiicei*, dar şi cu siguranţa că partidul este acela care nu l-a părăsit „ […] în ceasul când m-am poticnit", „m-ai scos din cel mai greu impas, / m-ai pus cu lumea-n rând", şi la Vladimir Russu şi poemele sale, unele precum *Mama mea* apărând ca veritabile bijuterii folclorice – „Multe mame sunt pe lume, / Mame scumpe, mame bune, / Dar din toată lumea-ntreagă / Una-mi este cea mai dragă. / Ştiţi voi oare cine-i ea? / Asta-i scumpa mama mea!", dar şi ca „bijuterii de epocă", în care cântă „omul nou", desigur, „prietenia" popoarelor „frăţeşti" şi „Partidul şi măreaţa faptă".

Mihai Cimpoi avea să afirme despre perioada dată cu foarte multă exactitate: „Cadrul basarabean este prin sine însuşi un infern. Războiul aduce o notă de tragism în plus […]". Acelaşi „infern" domină şi anii de după război. Cartea ca fenomen de cultură este un mare lux, mai ales în mediul rural. Cele câteva biblioteci personale ale câtorva intelectuali ai satului – ale preotului, învăţătorului şi cadrului medical – au fost devastate, arse, şterse de pe faţa pământului, scoţându-se şi lichidându-se cartea de limbă română, scrisă cu caractere latine. Alte importante cărţi naţionale s-au refugiat împreună cu cei de şi-au lăsat casă şi masă şi au trecut Prutul. Clasicii noştri – interzişi, sovietizarea şi

colectivizarea – în toi. Despre o astfel de realitate acelaşi Mihai Cimpoi se întreba: „dacă literaturile, culturile în genere s-au dezvoltat numai atunci când au beneficiat de condiţii istorice favorabile şi dacă nu tocmai spiritul de opoziţie, de reacţie contra a ceea ce o constrânge i-a dat nobleţe şi măreţie etică şi estetică" (Cimpoi 157). Cum am mai subliniat, abia către 1954 pe rafturile bibliotecilor basarabene vin cu multă întârziere şi cu violente redactări, trunchieri, volumele clasicilor noştri Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Negruzzi, Constantin Stamati-Ciurea etc., transliteraţi în alfabet rusesc Printre cărţile scriitorilor contemporani autohtoni sunt prezenţi doar acei care, evident, nu erau consideraţi „duşmani ai poporului". Scriitorii perioadei interbelice, foarte fertile şi calitative, cum se ştie, au fost interzişi, cărţile lor au fost sustrase din bibliotecile publice şi personale. O parte dintre ei s-au pierdut în teatrul diabolic al războiului – Al. Robot, T. Nencev, S. Mospan, alţii sunt daţi dispăruţi fără de urmă şi până în prezent, cum e cazul poetei Elena Dobroşinchi-Mălai. Mulţi au fost exterminaţi în Transnistria şi în gulagul sovietic pentru că au optat în 1937 pentru trecerea scrisului la grafia latină, mulţi dintre basarabenii, dar şi prietenii, „fiii adoptivi ai Basarabiei", ce s-au refugiat în Ţară vor fi după 1944 vânaţi, depistaţi de NKVD-ul, ulterior de KGB-ul sovietic şi aruncaţi în închisorile din Siberia şi din România, cum e şi destinul basarabeanului Andrei Ciurunga, trecut prin infernul Canalului Dunărea – Marea Neagră, dar şi cel al poetului Alexandru Terziman, născut lângă Tecuci, mort la nici 49 de ani în lagărul din Şevcenko-Taişet.

Aşadar, elevul, intelectualul şi cititorul simplu din spaţiul dintre Prut şi Nistru, adică din proaspăt formata Republică Sovietică Socialistă Moldovenească, vine la bibliotecă şi găseşte pe rafturi, din belşug, maculatura de partid, produsă în cantităţi enorme, de către maşina diabolică de propagandă sovietică în frunte cu teoreticienii partidului comunist, cărţile scriitorilor clasici şi contemporani ruşi: Tolstoi, Puşkin, Turgheniev, Dostoievski, Cehov, Marşak, Mihalkov, Ciukovski, Gaidar etc., în original, dar şi în transpunerile scriitorilor noştri care s-au refugiat în traduceri ca într-o lume a salvării. Şi cu mult mai puţine, şi foarte târziu, cum spuneam, apar operele clasicilor noştri, printre care: *Opere alese* de Constantin Stamati, 1953; *Opere alese* de Alexie Mateevici, monografia *Ion Creangă* şi *Opere alese* de Alecu Russo, 1955; *Cronicarul Ioan Neculce*, 1956… *Opere alese* de Constantin Stamati-Ciurea şi *Bogdan Petriceicu Hasdeu. Viaţa şi opera*, 1957. Intră în casa basarabeanului, în biblioteca şi sala de lectură, în şcoală şi aula universitară opere pe care în Basarabia mulţi le credeau de provenienţă populară: *Sara pe deal*, *Pe lângă plopii fără soţ*, *Somnoroase păsărele* de Mihai Eminescu, *Rodica*, *Ştefan Vodă şi codrul*, precum şi unele pasteluri de Vasile Alecsandri.

În ce priveşte literatura basarabeană ce se năştea în perioada dată critica literară concluzionează că: „acceptând tematica specifică literaturii sovietice în ansamblu, copiind mimetic anumite scene realist-socialiste (scriitorii basarabeni erau chemaţi să scrie, bunăoară, un *Pământ desţelenit* în varianta moldovenească, cu un Davâdov, cu un Nagulnov moldoveni, o *Ţară Muravia* cu schemă tvardovskiană, dar cu un Nikita Morgunov îmbrăcat în cojoc mocănesc şi cu nume

autohtone, cum ar fi Sandu Plămadă sau Badea Costache) sau chiar anumite forme străine tradiţiei naţionale (poemul lirico-epic de proporţii), ea a rămas o literatură românească atât prin expresie, cât şi prin spirit. Românismul ei a fost curat, fără modernităţi pretenţioase, alimentat cu sevele adânci ale autohtonismului" (*ibidem*). Şi Nicolae Dabija avea să susţină într-unul dintre editoriale cu referinţă la anii de după 1950: „Încă în 1956 scriitorii basarabeni au putut impune o ortografie nouă pentru limba română din Basarabia, bazată pe operele clasicilor români, iar în 1965, la Congresul Scriitorilor, se vorbeşte insistent despre revenirea scrisului la alfabetul latin, aceste probleme dureroase – limbă, alfabet, istorie, emancipare naţională – au revenit cu o putere deosebită mai ales în perioada Restructurării gorbacioviste" (Dabija 1).

Am putea afirma că întreaga literatură a perioadei a fost supusă ideologizării programate: Petrea Darienco cu ale sale *Cântări primăverii sovietice*, Petrea Cruceniuc cu *Mama mea steluţă are* şi *În faţa Kremlinului,* Emilian Bucov cu *Ţara mea* şi *De la Volga pân-la Don*, Liviu Deleanu cu *Krasnodon*, Andrei Lupan cu piesa antireligioasă *Lumina*, etc., etc., etc. Criticul Andrei Ţurcanu afirmă în acest sens: „Instituit prin violenţă şi menţinut prin violenţă, regimul totalitar sovietic îşi caută de la bun început justificarea într-o filozofie a violenţei, se sprijină constant pe o ideologie a antitezelor. Literar, el se exprimă prin forme primare antitetice, printr-o imagistică rudimentară simplificatoare. Schemele sunt aceleaşi pretutindeni. Antinomiile ţin de timpul prezent, aflat în opoziţie netă faţă de timpul trecut. Imaginea „omului nou" vine să substituie sau să suprime imaginea „omului vechi", a duşmanului de clasă, a exploatatorului lacom, a ţăranului şovăielnic sau a intelectualului indecis, fără o „clară" conştiinţă de clasă" (Ţurcanu 216).

Se impune în această perioadă fenomenul „moartea artistului". Continuăm să cităm din acelaşi editorial de Nicolae Dabija: „După 28 iunie 1940 a avut de suferit întregul popor al Basarabiei. Dar se pare că cel mai mult s-a lovit în intelectualitate. Or, în orice perioadă din istorie intelectualitatea reprezintă conştiinţa de sine a unei colectivităţi. Odată decapitată intelectualitatea, credeau şi cei care s-au lăţit peste noi, poţi face dintr-un neam sau altul – ca dintr-o bucată de plastilină – orice. Poţi face dintr-un popor chiar duşmanul acelui popor. / Am putea spune că anume scriitorii basarabeni au ţinut aprinsă flacăra conştiinţei naţionale în vremurile cele mai vitrege. În timp ce unii condeieri, erau şi de aceştia, ridicau în slăvi regimul, elogiind cotropitorii, alţii au fost puşi la zid şi împuşcaţi pentru grava „crimă" de a vorbi şi a scrie româneşte (Petru Ştefănucă, Mihail Curecheru, Teodor Malai, Ion Corcinschi, Pavel Chioru, Nistor Cabac, Mihail Andreescu, Nichita Marcov, Filimon Săteanu, Constantin Coşărău, Dumitru Milev, Alexandru Caftanachi, Samuil Lehtţir ş.a.) sau – condamnaţi la ani grei de Siberie (Nicolai Costenco, Alexei Marinat, Nicolae Ţurcanu ş.a.). / În cărţile basarabene, pe care le citea cu lupa, cenzura comunistă „descoperea" aproape la tot pasul „diversiuni la adresa statului", „ofense aduse poporului", „idei naţionaliste", „gândire literară apolitică etc., acestea fiind adunate din biblioteci şi librării şi arse sau „date la topit (volumele *Curcubeul* de Grigore Vieru, *Teama de obişnuinţă* de Mihail Ion

Ciubotaru, *Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache, *Săgeţi* de Petru Cărare, *Tot mai departe* de Lidia Istrati, *Descântec în alb şi negru* de Dumitru Matcovschi, *Tobultoc* de Dumitru Moldoveanu, *Hora luminii* de Gheorghe Cutasevici ş.a.), dar aceste „măsuri" ale partidului menite să ideologizeze literatura basarabeană în direcţia dorită n-au dat nici pe departe rezultatele scontate" (Dabija 1).

În concluzie, academicianul Nicolae Dabija susţine: „Tentativele „genialilor" inventatori de popoare, graiuri, naţiuni de a crea în spaţiul din stânga Prutului o nouă naţiune, o nouă limbă, o nouă (altă) literatură, un nou etnonim au eşuat, acest lucru datorându-se în bună parte şi condeierilor, care s-au opus cu scrierile lor procesului de asimilare, dezrădăcinare, mancurtizare a populaţiei, devenit politică de stat după 1940 în fosta URSS" (*ibidem)*.

După moartea lui Stalin (3 martie 1953) începe perioada „dezgheţului hruşciovist". Apare în 1954 romanul *Codrii* de Ion Constantin Ciobanu. Treptat literatura îşi recapătă clasicii – pe Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cu opera ciopârţită şi redactată, dar şi-i recapătă. Debutează Vladimir Beşleagă şi Grigore Vieru cu cărţile pentru copii *Zbânţuilă* (1956) şi *Alarma* (1957). Tot în acelaşi an apare şi volumul *Frunze de dor* de Ion Druţă.

Începe un alt deceniu de luptă intelectuală. În 1962 vin în literatură Petru Cărare cu volumul *Soare cu dinţi* şi Spiridon Vangheli cu *În ţara fluturilor.* În 1966 apar romanele îndrăzneţe *Urme pe prag* de Alexei Marinat, *Singur în faţa dragostei* de Aureliu Busuioc, *Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache. Debutează editorial în 1968 cu un studiu despre creaţia lui Grigore Vieru – *Mirajul copilăriei* – Mihai Cimpoi.

Structuri lirico-epice tematizate ideologic şi structuri lirice arhetipale în poezia Generaţiei Vieru

Nu a fost, însă, o ruptură totală de tradiţie, poeţii apelând la limbajul esopic pentru a păstra cultul Eumenidelor, al valorilor create de înaintaşi: Liviu Deleanu se gândea, probabil, la literele alfabetului latin, după care tânjea cu adevărat, când scria versul „mioare cu lâna zbârlită-n omăt", iar „mioarele" sunt cele care au văzut, simţit şi sângerat când glontele a trecut şuierând „prin miezul cuvintelor: viaţă şi gând", e clar, vorbeşte codificat despre interzicerea alfabetului latin, a culturii naţionale, despre trunchierea textelor lui Eminescu, la reeditare, când s-a ajuns până la absurditatea de a înlocui, în poezia-i, cuvinte ca „zăpadă" cu „omăt", sinonimele fiind, cică, cuvinte româneşti şi, respectiv, moldoveneşti! Scria Deleanu, pe lângă ideologizatul *Krasnodon*, şi poezii cantabile, precum sonetele dedicate lui Eminescu, Alecsandri, Creangă, teme dragi şi sfinte, preluate şi de Andrei Lupan, din perspectiva de a spune, voalat cumva, marele adevăr: „ […] Iar Smaranda stă în poartă, / urmărindu-te, Ioane, / cum stau munţii fără moarte / în sclipirile Ozanei" (*Plecarea*). De Irina Stavschi în balada *Ghiocelul,* care *luminează* întreaga literatură română, reabilitează ca o *mea culpa* un destin trecut prin pietrele de moară ale istoriei nefaste şi ale perioadei ingrate a totalitarismului comunist. Acest adevărat „stăpân pe boltă şi pământ", care de „mii de ani" cu

„albu-i nimb" „din cinci petale" e „călcat de hoarde de barbari" şi deasupra capului căruia „s-au declanşat războaie", a fost martor şi când „sub topoare au căzut stejari". Această minusculă bijuterie „o primăvară după dânsul trage", aduce un nou anotimp, o tinereţe eternă, o schimbare în univers şi în suflet. Exemple ar mai fi.

Generaţia Vieru. Paul Mihnea, care debutează în 1940, la Cernăuţi, cu *Preludiu* – după volumul *Bat miezul veacului Curanţii*, din 1951 – revine la registrul intelectualităţii.

Aureliu Busuioc înnoieşte peisajul liric cu formulă ironic intelectualistă:

Între-o cafea şi un coniac îi gust
înfiorat pe Kafka şi pe Proust

Părinţii mei, e cazul să remarc,
îl preferau, desigur, pe Remarque
Bunicul, însă, cum lua un vin,
îl declama, plângând, pe Lamartine.
Doar, străbunicul, simplu, cum i-i viţa,
Zicea pre limba lui de Mioriţa…
(Evoluţie).

Emil Loteanu**,** romanticul secolului XX, cum îl vedea nu doar A. Lupan, cel care va cuceri lumea cu filmele sale – *Poienele roşii*, *Lăutarii*, *O şatră urcă în cer*, *Dulcea şi tandra mea fiară* etc., cel care va aduce pe ecran destinul lui Eminescu în pânza cinematografică *Luceafărul*, va răbufni în poezia *Ţarcul* în versuri alegorice în care se întrevede realitatea geopolitică a Basarabiei:

Stâlpii
Au fost bătuţi cu râvnă în pământ,
Împlântaţi adânc în miezul gliei.
Orbi şi muţi
Ei stau zăgăzuind
Larga revărsare a câmpiei.
……
Repetând al ţarcului ocol,
Alergând pe strâmta lui orbită,
Mânjii cresc cu suflet trist şi gol,
Cresc cu semeţia potolită.

Când se-ntâmplă câte-un vânt sălbatic
De prin ceaţă să se zmulgă-n zări,
Mânjii urcă ochii de jăratic
Şi-l adulmecă cu tremurânde nări.

Şi tresare, şi zvâcneşte mânzul
Şi tresare pătimaş şi larg!
…Se întoarce sufletul la dânsul,

Sufletul de dincolo de ţarc
(Ţarcul).

Poetul îşi vede şi propriul destin exilat, cu „sufletul, ca pe un strugure, în teascuri […]", zdrobit, stors în creaţia-i, destin de artist provenit dintr-o ţara ruptă în două, artist plecat în străinii pentru a se realiza, destin pe care-l găsim şi în poemul său *Ovidiu*.

Anatol Gugel va reabilita *lirismul,* punând accentul pe emotivitate şi sinceritate.

Grigore Vieru, creaţia căruia încă în 1968 este analizată în monografia *Mirajul copilăriei* de Mihai Cimpoi, iar la ora actuală „relieful operei" (George Gană), numărul monografiilor consacrate vieţii şi activităţii literare a unuia dintre cei mai mari scriitori români contemporani ajunge la circa 25, debutează cu placheta pentru copii *Alarma,* scrie la începuturile sale, în 1964, poemul *Legământ*, care consfinţeşte revenirea la eminescianism, dar şi permanenţa vieţii sale cetăţeneşti de mare model moral:

Ştiu: cândva la miez de noapte
Ori la răsărit de soare
Stinge-mi-s-or ochii mie
Tot deasupra cărţii Sale…

Vitalie Tulnic descoperă în poezia *Dincolo de cuvinte*, floarea rară, floarea vrăjită cu numele de Floarea voinicului: „Şi cei care-o văd înflorind, / Simt dureros / cum aripi din umeri prind să le crească / şi de pământ se desprind".

Vasile Levițchi debutează la Cernăuţi în anii '60, ne îndeamnă spre o rezistenţă a spiritului. În *Măceşul* descifrăm optimismul destinului tufei de măceş, asemănător, în fond, cu destinul unui neam:

Zgribulită în ceaţă şi zloată
Oare ce visează mărăcinii tăi deşi,
Când pari ocolită de lumea toată,
Tufă dornică de măceş?

Singurătatea, vântul şi spinii
Te-nverşunează şi rodeşti însutit?
Pe nedrept din împărăţia grădinii
Cine te-a izgonit?...
(Măceşul).

Printre intergeneraţionişti menţionăm pe Gheorghe Ciocoi – debut cu placheta *Constelaţia dragostei,* 1970, care cântă cu sinceritate *Cerul de la Cepeleuţi* pe care e răsărită, străluceşte şi *Steaua Eminescu,* pe Ion Vieru – debut cu *O palmă de cer*, 1969 – poet al „ţărânei de acasă", dar şi al „palmei de cer" tot de acasă etc.

Elegantă prezenţă în literatura românească din Basarabia – Mihail Ion Ciubotaru. Debutează cu *Linia,* 1973, volum scos din librării şi biblioteci ca fiind „nociv". Urmează ani de marginalizare, impuse tăceri, refugii în traduceri – cu numele Mihail Nicoreanu semnează *Un loc în vreme,* în 1989. Un poem de amară biseculară realitate şi actualitate politică:

Mă numesc Basarabia
de fapt
sunt un geamantan călător
dintr-un ungher în alt ungher
dintr-un căruţ în alt căruţ
dintr-un hotar în alt hotar
din buzunar în alt buzunar
(Mă numesc Basarabia).

Ca toate miniaturile, poemele de acest gen semnate de Mihail Ion Ciubotaru, dar sunt o caracteristică distinctă a scrierilor sale, ele trec demne *Linia* dintr-un volum în cel imediat următor ca dintr-un secol într-altul, ca dintr-o perioadă într-alta. Ca şi Basarabia cu destinul său.

Generaţia Vieru, denumită şi Generaţia „copiilor anilor '30" spre a sublinia destinul dramatic al celor care fac parte din ea, se impune cu o *conştiinţă de sine,* susţinută de un puternic patos identitar şi de ceea ce critica a taxat drept *postliminium* (termenul provine din domeniul dreptului roman, însemnând redobândirea legitimă a identităţii).

Imperativul acestei generaţii este *întoarcerea la izvoare,* la rădăcini, la „apele freatice" ale tradiţiei din care prima generaţie postbelică nu se putea alimenta din plin.

Poemului lirico-epic de sorginte rusească ce presupune un subiect dispus cronologic şi axat pe antiteza rudimentară, trecutul întunecat / prezentul luminos – de fapt o cronică evenimenţială cu mari secvenţe narative – i-au luat locul poemul de tip baladesc cu o structură folclorică şi poemul liric ca atare fără imixtiunea epicului. Menţionăm că Grigore Vieru nu a cultivat poemul de întinse proporţii, „degulliverizând" lirica basarabeană.

Viziunea asupra lumii se aprofundează prin folosirea formelor convenţionale, poeţii apelând din ce în ce mai profitabil la parabolă, alegorie, pilda morală. Pe lângă formele tradiţionale clasice este cultivat versul alb şi libero-alb. Are loc un proces evident de reabilitare a eticului şi esteticului, de intelectualizare a viziunii, pe care îl vor continua şaptezeciştii.

Un curent neoromantic permite scoaterea frânelor „metodologice" ale realismului socialist, ale clişeelor limbajului de lemn şi locurilor comune. Eul liric se interiorizează, conform postulatului lui Novalis, „romanticul romanticilor", că toate drumurile duc înlăuntrul nostru.

Accesul la valorile clasice româneşti, la cele europene şi universale prin fundamentul trainic al unei înnoiri a sensibilităţii şi modului – paradigmatic – de a vedea lumea şi universul. „Portretul de grup" al Generaţiei Vieru ca factor

important al fenomenului liric românesc prin extinderea metaforei asupra expresiei lumii interioare în care se înscriu foarte bine poeţi ca Ion Bolduma, Pavel Boţu, Aureliu Busuioc, Petru Cărare, Arhip Cibotaru, Anatol Ciocanu, Anatol Codru, Liviu Damian, Nicolae Esinencu, Vasile Levițchi, Emil Loteanu, Dumitru Matcovschi, Paul Mihnea, Andrei Strâmbeanu, Victor Teleucă, Ion Vatamanu, Gheorghe Vodă, Petru Zadnipru, ar fi incomplet fără de un Spiridon Vangheli, cu ale sale *Balade,* apărute în 1966, fără de poezia din universul excepţional al cărţilor despre Guguţă, distinse cu Diploma Internaţională de Onoare *H. Ch. Andersen* în 1974, premiu pe care-l va avea în 1988 şi prietenul său şi al copiilor Grigore Vieru; fără de un Mihail Garaz (1930-1990), poetul, prozatorul şi ecologul, cu volumele-i de versuri – *Cântec în septembrie,* 1966, *Salcie albă,* 1972, *Adevărul şi inima,* 1977, *Oraşul de mărgean,* 1977, *Meşter şi zburător,* 1981, *Sărbătoarea memoriei;* fără de un Ion Gheorghiţă (1939-1991), cu volumele – *Nelinişti matinale,* 1969, *La marginea câmpiei,* 1972, *Simplu,* 1981; fără de Andrei Burac cu *Ispita înfloririi,* 1970, *Culegători în amurg,* 1976, *Perpetuele bucurii,* 1977, *Primăvara în doi,* 1988, *Cu toată fiinţa spre altundeva,* 1998, *Flacăra din vechile oglinzi,* 2005, *Există ore,* 2006; fără de romancierul Vladimir Beşleagă (1931) cu al său relativ recent volum de versuri *Ţipătul lăstunului,* 2006, etc. Acest „portret" demonstrează că imperativul poeziei basarabene a devenit – în ciuda sechelelor realismului socialist care le cerea ideologizare totală şi uniformitate „colectivă", într-un peisaj cucerit de croncănit de ciori, descris în poezia austeră a lui Pavel Boţu, „săraci ca două ierne / şi plânşi ca două ape" (Ion Bolduma), între Prut şi Nistru înţelegem – rostirea fiinţei umane aruncată într-un spaţiu „fără orizonturi" (George Meniuc), dar pusă totodată sub zodia *regăsirii identităţii*. Prin angajamentul spiritual al valorificării creaţiei populare orale, a istoriei şi a literaturii româneşti, a modelelor literare clasice şi contemporane, contribuind alături de Generaţia Ochiul al treilea la readucerea acasă a valorilor esenţiale ale culturii româneşti: scrisul latin, limba română, tricolor, istoria românilor.

La cercetarea peisajului poetic basarabean se impune în prim-plan, reorientarea spre etic şi spre estetic, spre mesajul social – existenţial, care îl va substitui pe cel sociologist-vulgar. Redobândirea identităţii a determinat redobândirea – pe plan estetic – a normalităţii, autenticităţii din perspectiva noutăţii absolute a metaforei dabijiene.

E o adevărată voinţă de revenire la matca stilistică firească, fapt care s-a produs prin revalorificarea creatoare a folclorului, prin cultivarea cultului lui Eminescu şi al valorilor clasice, prin eliberarea actului poetic de aservire unor dogme ideologice, partinice.

Generaţia Vieru a pregătit solul fertil pentru apariţia valorică a *Generaţiei Dabija*, denumită „generaţia Ochiului al treilea", contribuind împreună la detaşarea societăţii de vechea mentalitate prin valorificarea democraţiei prin lichidarea imenselor lacune de ordinul cunoaşterii istoriei, limbii, literaturii, culturii naţionale româneşti.

Referințe bibliografice

Botezatu, Eliza. „Poezia lui George Meniuc din anii 70-80: delimitări şi convergenţe". *Critică literară*, Chişinău: Editura Cartea Moldovei, 2008.
Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. ed. a II-a., Chişinău: Editura ARC, 1997.
Dabija, Nicolae. „1989 – anul când Dumnezeu a fost român", *Literatura şi arta*, 2009, nr. 32-33-34.
Ţurcanu, Andrei. „Procesul literar postbelic între dogmă şi creativitate", *Bunul simţ*, Chişinău: Editura Cartier, 1996.

Literatura pentru copii – aspecte ale interpretării textuale

Valeriu MARINESCU
Universitatea „Spiru Haret" din Bucureşti, România

Résumé
Notre analyse portera sur la découverte de quelques métodes actives qui placent l'enfant en situation de faire des choix. Il s'agit de le faire réfléchir sur le sens des textes littéraires étudiés. Le professeur doit susciter l'intérêt, la curiosité, le désir du jeune pour le thème traité. Les élèves sont invités à faire part de leurs points de vue, de leurs opinions ou de leurs connaissances sur le texte abordé. La sélection des oeuvres et la direction de l'enseignant sur la dechiffrage du message d'un texte littéraire jouent un grand rôle dans l'attraction ou par contre, dans l'éloignement des enfants en ce qui concerne la lecture. C'est pourquoi, nous avons passé en revue et quelques méthodes interactives qui peuvent être utilisées à l'école. Parmi celles-ci, on trouve l'enseignement basé sur les projets qui ont comme but un „produit" concret, par exemple, un portofolio dédié à un seul écrivain pour les enfants (Ion Creangă ou Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti). La formation du statut du lecteur à l'école primaire suppose et le développement de la compétence de pouvoir caractériser les personnages littéraires, occasion par laquelle on considère que celle-ci prouve son utilité et sa méthode de l'interaction observée (*fishbowl* ou la *méthode de l'aquarium*), présentée dans cette étude.
Mots-clés: *texte littéraire, métodes interactives, compétences de la lecture.*

Abstract
This article offers some suggestions to the teachers for how to become real mediators in the children's meeting with books. In the approach of a literary text, the teacher will be able to help his/her pupil think and express himself correctly and fluently, both orally and in writing, and he/she will protect his/her student from automatic reading by emphasizing the aesthetic, stylistic and especially the practical side of the selected contents (always asking himself/herself sincerely: *How can this text be useful for my pupil or, even better, how can it be really useful in the future?*). The personal reflection of the child will be emphasized. The pupil will be encouraged to say what he believes, what he thinks, of course, giving arguments. The child has to be taught how to read, just as he is taught how to learn. This article also presents some activities that can be done in schools. An interactive method that should not be avoided is learning based on projects, which ends with a tangible "product" - for example, a portfolio dedicated to a writer for children (Ion Creangă or Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti). Building the reader statute in primary grades implies also the development of the capacity to characterize literary characters; on this occasion, we consider that the method of observed interaction proves its usefulness (*fishbowl method*).
Keywords: *literary text, interactive methods, reading competences*.

Prin Ordinul ministrului Educaţiei Naţionale nr. 3418 din 19.03.2013, se aprobă programele şcolare pentru clasa pregătitoare, clasa I şi clasa a II-a din învăţământul primar, aceste programe urmând să se aplice în sistemul de învăţământ românesc, începând cu anul şcolar 2013-2014 pentru clasa pregătitoare

şi pentru clasa I, iar pentru clasa a II-a, începând cu anul şcolar 2014-2015. Pe 2 decembrie 2014, se emite Ordinul ministrului Educaţiei Naţionale nr. 5003, privind aprobarea programelor şcolare pentru învăţământul primar, clasele a III-a şi a IV-a, noile programe intrând în vigoare începând cu anul şcolar 2015-2016 pentru clasele a III-a şi începând cu anul şcolar 2016-2017 pentru clasele a IV-a. În notele de prezentare autorii programelor precizează că acestea valorifică o serie de documente comunitare, precum *Recomandarea Parlamentului European şi a Consiliului* din 2006, privind *competenţele cheie pentru educaţia şi formarea pe tot parcursul vieţii*, *Literary Framework for Teachers*, *PIRLS Assessment Framework* sau *Portofoliul european al limbilor*, documente pe baza cărora au fost formulate competenţele de comunicare şi de lectură şi au fost structurate conţinuturile.

În privinţa explorării textului literar, programele oferă „liste orientative de autori" şi de opere, menţionându-se că autorii de manuale şi profesorii vor opera selecţii „adecvate demersului propus". Alegerea textelor destinate copiilor ridică, însă, o serie de probleme, prima fiind chiar întrebarea *Ce înţelegem prin literatură pentru copii?*. Făcând o trecere în revistă a răspunsurilor date de unii specialişti, conf. univ. dr. Larisa Casangiu de la Universitatea *Ovidius* din Constanţa (Casangiu, 2007) observă că acestea ajung să fie chiar contradictorii. Profesorul universitar Dumitru Micu este de părere că, estetic vorbind, literatura pentru copii nu există, aşa cum nu există o literatură pentru bătrâni sau pentru femei. Şi, totuşi, o literatură special destinată vârstelor mici, adecvată puterii de înţelegere a şcolarilor şi preşcolarilor, se scrie. Ea este un instrument al pedagogiei. Dimpotrivă, doamna prof. univ. dr. Olga Duţu de la Constanţa crede cu tărie că există o literatură pentru copii, aşa cum există muzică pentru copii, pictură şi, mai ales, grafică de carte adresată copiilor. La rândul său, criticul literar Nicolae Manolescu observă că separarea literaturii pentru copii de capodoperele literaturii pentru toate vârstele nu are sens, întrucât, şi în cazul aşa-numitei literaturi pentru copii, tot valoarea artistică şi universală contează. Larisa Casangiu aminteşte şi opinia lui George Călinescu: „ca să fie opere de artă, scrierile pentru copii şi tineret trebuie să intereseze şi pe oamenii maturi şi instruiţi. Copilăria nu dispare niciodată din noi, ea constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieţii noastre [...]. Copilul se naşte curios de lume şi nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire îl încântă". Putem spune cu siguranţă că intră în sfera literaturii pentru copii acele texte care încep cu „a fost odată", texte despre care Umberto Eco afirmă că lansează un semnal ce imediat îşi selectează propriu-i cititor model, care ar trebui să fie un copil sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înţelesul obişnuit.

Oricare ar fi poziţia noastră faţă de răspunsurile la întrebarea *Ce înţelegem prin literatură pentru copii?*, este cert că, prin audierea sau prin citirea unor texte, obligatoriu adecvate particularităţilor de vârstă ale copiilor, trebuie să se stimuleze interesul, pasiunea lor pentru lectură, setea de cunoaştere, creativitatea. Introducerea orei obligatorii de lectură în curriculumul pentru învăţământul primar a fost o mare izbândă, în condiţiile în care testele internaţionale au arătat că elevii noştri întâmpină dificultăţi serioase în interpretarea unui text. Alegerea operelor şi

dirijarea, de către cadrul didactic, a descifrării mesajului unui text literar joacă un rol major, chiar hotărâtor în atragerea către sau, dimpotrivă, în îndepărtarea de lectură a învăţăceilor. Găsirea unui echilibru între scop şi mijloace şi stabilirea unor noi repere în procesul de reconsiderare a importanţei lecturii au fost subiectele unor importante manifestări ştiinţifice – la care am luat parte, susţinând şi comunicări, precum: Conferinţa internaţională *Modernity and competitiveness in Education*, (Bucureşti, 2014), Simpozionul naţional *Un canon numit lectură* (Focşani, 2010), Simpozionul internaţional *Lectura – sub presiunea canonului?* (Bucureşti, 2010), Simpozionul internaţional *Lectura – modalitate de armonizare interculturală* (Bucureşti, 2009), Simpozionul naţional *Universul copilăriei în şcoala românească în contextul european actual* (Bucureşti, 2009) ş.a. Strategiile trebuie adaptate la şcolarii de astăzi, pentru că, dacă elevii de anul trecut sau dintr-o generaţie anterioară au citit mai mult ori au agreat un anumit tip de scriitură, nu înseamnă că şi elevii de acum sau cei de anul viitor vor face la fel. În abordarea unui text literar, învăţătorul va trebui să-l ajute pe copil să gândească şi să se exprime corect şi fluent, atât oral cât şi în scris, întrebându-se mereu, cu extrem de mare sinceritate: „la ce îi foloseşte acum şi, mai ales, la ce îi va folosi mai târziu cu adevărat elevului meu acest text?”). Se va accentua reflecţia personală a elevului, acesta fiind încurajat să spună ce crede, ce gândeşte, desigur, cu argumente.

Participarea mea la manifestări ştiinţifice precum cele amintite mai sus mi-a arătat că unele cadre didactice din învăţământul primar impun portofoliul de lecturi suplimentare, elevii putând adăuga orice alt titlu celor deja recomandate. Alţi profesori propun jocuri precum *Poveştile pe dos* (folosit, de pildă, după citirea textului *Căprioara*, de Emil Gârleanu, când elevii sunt puşi să „convertească” tema textului, lupul devenind un personaj pozitiv), *Ipoteza fantastică* (un joc-întrebare care îi pune pe elevi să citească, pentru a răspunde la întrebări de tipul *Ce aţi face dacă v-aţi întâlni cu un extraterestru?* sau *Ce aţi face dacă aţi trăi pe o insulă pustie?*), *Povestirea în lanţ* (se alege un text cunoscut de toţi copiii; un copil începe să povestească, continuă altul şi aşa mai departe, iar elevul care întâmpină dificultăţi în povestire „rupe lanţul”, fiind „veriga slabă”). Alte strategii în predarea literaturii pentru copii, prezentate la simpozioanele dedicate lecturii, sunt inventarea, de către elevi, a altor finaluri decât cele propuse de text, lectura-puzzle (care presupune reordonarea secvenţelor narative, schimbarea situaţiei iniţiale sau introducerea unor secvenţe inexistente în textul propriu-zis) ori întrebări-probleme precum: *Ce opţiuni ar avea personajul nostru în lumea de astăzi?* sau *Cum ai fi acţionat tu dacă ai fi trăit în lumea personajului?*.

În articolul meu intitulat *Beginning Teachers “Facing” the Reader Formation Status in Primary School*, publicat pe CD-ul Conferinţei internaţionale *Modernity and competitiveness in Education* (Bucureşti, 2014), am prezentat câteva metode ce şi-au dovedit utilitatea în interpretarea textuală şi, implicit, în formarea statutului de cititor. În zilele noastre se promovează metodologia centrată pe elev (ceea ce presupune metode activ-participative), dar şi pe grup (pe baza metodelor interactive), se valorifică metodologia fundamentată pe învăţarea prin descoperire (promotoare a metodelor euristice) şi se accentuează orientarea

pragmatică a metodologiei prin utilizarea pe scară largă, a metodelor practic-aplicative (Cristea 18).

Nu de puţine ori, manualele şcolare în vigoare propun texte total neatractive, care, studiate în clasă, nu ajută deloc la formarea statutului de cititor. Însă, învăţătorul nu trebuie să uite că noua proiectare curriculară presupune trecerea de la o succesiune fixă a conţinuturilor existente în manuale la demersuri didactice personalizate, la valorificarea personalizată a programei şcolare şi a manualelor, la selectarea şi la structurarea conţinuturilor de către cadrul didactic (prin adaptare, completare, înlocuire sau omitere a conţinuturilor din manualele şcolare), la realizarea transpoziţiei didactice interne (Bocoş 140).

Titlul este primul element al operei cu care cititorul vine în contact, primul care îi spune cititorului ceva despre operă. În general, niciun scriitor nu îşi numeşte opera la întâmplare sau în mod banal, existând puţine texte literare cu titluri explicite, a căror semnificaţie nu pune probleme (de pildă, poezia *Iarna*, de Vasile Alecsandri). Cadrul didactic va trebui să le explice copiilor, că de cele mai multe ori scriitorul, ca să-l determine pe cititor să se aplece asupra textului literar, îşi alege cu multă atenţie titlul, având grijă ca acesta să fie interesant, incitant, să invite la lectură. Aşadar, putem spune că titlul are un rol anticipativ, orientându-ne lectura. În cazul poeziilor ce pot fi propuse copiilor, sunt situaţii în care o parte din primul vers sau chiar versul întreg se transformă în titlu: *Somnoroase păsărele, Ce te legeni* – poezii de Mihai Eminescu. Alteori, titlul scoate în evidenţă numele personajului principal întâlnit în respectiva operă literară (precum *D-l Goe...*, *Bubico*), pentru a-l determina pe cititor ca pe parcursul textului să se concentreze atât asupra însuşirilor avute de personaj, cât şi asupra întâmplărilor prin care trece acesta. În situaţia în care prin titlul autorul ne propune unele coordonate spaţiale (*La mijloc de codru*, de Mihai Eminescu), sau temporale (*Iarna*, de Vasile Alecsandri), ne aflăm în faţa unui text descriptiv, care poate fi un pastel. Învăţătorul îi va conduce pe elevi să identifice principalele elemente ale tabloului, peisajului descris (imaginile artistice, vizuale, auditive etc., şi cele mai importante figuri de stil, cu semnificaţia lor). Nu trebuie neglijat faptul că titlul se află într-o strânsă legătură cu textul literar, având rolul să sugereze conţinutul respectivei opere şi să susţină mesajul ei, reliefând şi sentimentele pe care autorul vrea să ni le transmită (copiii vor fi ajutaţi să observe care sunt acestea). Există cazuri când titlul este o figură de stil, adică presupune un cuvânt sau un grup de cuvinte cu sens conotativ, figurat; micul cititor va fi invitat să decodeze acest înţeles, să ghicească oare ce se ascunde în spatele titlului, apropiindu-se astfel de textul literar propriu-zis.

În interpretarea de către elevii din clasele primare a unui text literar liric învăţătorul va trebui să orienteze discuţia către elementele esenţiale: tema, ideea centrală (despre ce este vorba în text); semnificaţia titlului; forma grafică (ordonarea versurilor şi a strofelor); cuvintele-cheie (cuvinte care se repetă – de ce?); sentimentul dominant transmis de autor; comparaţii cu opere similare ale aceluiaşi autor sau ale altor autori studiaţi (dacă se pot face). Fără a fi numite, vor fi identificate principalele figuri de stil, procedee de expresivitate artistică şi

semnificaţia acestora, ţinându-se cont de ideea transmisă de poezie, text, fragment, de temă şi de titlu. De asemenea, vor fi observate şi imaginile vizuale, auditive, olfactive, motorii (de mişcare) etc., cu semnificaţiile lor. Întrucât din clasa a III-a se studiază şi părţile de vorbire, elevii pot fi conduşi să identifice mărci lexico-gramaticale ale subiectivităţii, mărci ale eului liric (pronume şi verbe la persoana I), sau părţile de vorbire care predomină: de pildă, în textul descriptiv predomină substantivele, care numesc elementele peisajului / tabloului descris şi adjectivele care prezintă caracteristicile acelor elemente.

Este foarte bine ca, încă din clasele primare, elevii să înţeleagă particularităţile textului literar liric (deşi noţiunea, în sine, nu le va fi predată!): nu are o acţiune care să poată fi povestită şi nici personaje care să poată fi caracterizate; presupune exprimarea, în mod direct, a unor sentimente, a unor stări sufleteşti sau a unor idei – reflecţii ale autorului (se vor preciza care); „persoana” a cărei voce „se aude” în text apare într-o anumită ipostază – eul liric poate fi îndrăgostit / contemplator / gânditor (se va alege varianta potrivită, după caz); în situaţia în care apar şi pronume şi verbe la persoana a II-a singular, vorbim despre adresarea directă („persoana” a cărei voce „se aude” în text încearcă să comunice cu un interlocutor absent sau imaginar).

În cazul textului epic, copiii vor fi ajutaţi să observe că acesta este, în general, în proză (deşi există şi specii epice pentru copii în versuri, precum fabula sau balada) şi că are o acţiune care se poate povesti. Acţiunea este plasată într-un anumit loc (sau în mai multe locuri) şi într-un anumit timp (mai concentrat sau mai extins). În plus, în acest tip de text, există personaje care se pot caracteriza. Învăţătorul va merge mai departe, ghidându-i pe elevi să descopere că, după participarea la acţiune, personajele pot fi mai importante (personaje principale) sau mai puţin importante (personaje secundare sau episodice), iar după modul în care gândesc şi se comportă, ele pot fi pozitive sau negative. Formarea statutului de cititor în clasele primare presupune şi dezvoltarea competenţei de caracterizare a personajelor literare, prilej cu care considerăm că îşi dovedeşte utilitatea şi metoda interacţiunii observate (*fishbowl* sau *metoda acvariului*). Aceasta, întrucât elevii din clasele primare, solicitaţi să îşi spună părerea despre personajele din textele narative discutate, au percepţii diferite: unii sunt atenţi la faptele efective, în timp ce alţii trec dincolo de faptele săvârşite de personaj, intuind finalitatea acestora; unii sunt reflexivi, obiectivi, în timp ce alţii dau dovadă de subiectivitate în judecarea unui personaj, lăsându-se conduşi de emoţii, de sentimente; unii iau decizii repede, căutând elementele ferme şi ignorând nuanţele, în timp ce alţii urmăresc elementele de fineţe şi trag concluziile mai lent (Pânişoară 44). Caracterizarea unui personaj se poate realiza şi prin metoda mozaicului, când elevii vor forma echipe de 4-5 membri şi fiecare membru al echipei va încerca să devină expert într-o anumită problemă: unul se va concentra pe trăsăturile fizice ale personajului, altul – pe faptele săvârşite de erou, alt elev va urmări relaţiile dintre protagonist şi celelalte personaje ale naraţiunii etc. În continuare, fiecare membru merge în grupurile de experţi special constituite pentru a se „specializa” în problema avută în atenţie, apoi se întoarce la echipa lui pentru a le „preda” colegilor cele învăţate. Astfel, fiecare

cursant devine un punct de referinţă pentru ceilalţi în cadrul propriei învăţări (Pânişoară 47-48). S-ar putea „specula" şi semnificaţia anumitor semne de punctuaţie (de pildă, virgula presupune enumerarea unor trăsături, a unor însuşiri ale personajului).

În textul narativ, elevii din clasele a III-a şi a IV-a vor observa că predomină verbele (care prezintă acţiunile desfăşurate), folosite la diferite persoane şi la diferite timpuri. Relatarea se face, în general, la persoana a III-a, pentru că instanţele comunicării sunt naratorul (care povesteşte acţiunea) şi personajele (care participă la acţiune). Atunci când apare, persoana I sugerează că naratorul este implicat în derularea acţiunii, fiind şi personaj al textului. Pe de altă parte, timpul prezent îi dă cititorului senzaţia că este martor la ceea ce se narează, că totul se întâmplă sub ochii săi, ceea ce înseamnă implicarea cititorului în text. Ar mai trebui observat că, în textul narativ, dintre modurile de expunere, întâlnim cu preponderenţă naraţiunea şi dialogul şi că textul epic este foarte puţin expresiv, conţinând un număr mic de figuri de stil (în general, cuvintele sunt folosite cu sensul lor propriu).

Interpretarea textuală în clasele primare presupune, după cum arătam şi ceva mai devreme, folosirea de către cadrul didactic a metodelor interactive. O metodă ce nu ar trebui ocolită este învăţarea bazată pe proiecte, care îi implică pe elevi pe tot parcursul activităţilor desfăşurate şi se finalizează cu un „produs" concret, de pildă, un dosar tematic (care să cuprindă poezii prezentând schimbările produse în natură primăvara sau toamna, dezvoltându-le astfel elevilor gustul pentru pasteluri) sau un portofoliu dedicat unui scriitor pentru copii (Ion Creangă sau Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti). O altă metodă interactivă este „biblioteca", ea presupunând ca fiecare elev să menţioneze un titlu de carte şi apoi, în două minute, să prezinte acea carte, astfel încât să-şi convingă colegii să o citească. După fiecare prezentare, se va stabili numărul elevilor convinşi de vorbitor, iar în final va fi desemnat câştigătorul. Ulterior, fiecare elev îşi va imagina că este într-o bibliotecă, de unde trebuie să aleagă patru cărţi dintre cele prezentate – două pentru el şi două pentru prietenii cei mai buni.

Aş încheia cu un pasaj din articolul *Empatia, o abilitate dobândită prin lectură*, publicat de Corina Zorzor pe 29 octombrie 2013 în *adevărul.ro*, pasaj care scoate în evidenţă, o dată în plus, importanţa lecturii în copilărie: „În urma unei cercetări realizate de Universitatea York pe copii cu vârste cuprinse între 4 şi 6 ani, psihologii au observat că aceia care au fost expuşi mai mult timp la literatura pentru copii, decât la desene animate televizate, au o mai mare capacitate de empatie, anunţă Huffington Post. Implicarea în poveştile fictive din cărţi aduce informaţii noi despre viaţa socială, iar acest lucru este extrem de benefic în rândul copiilor, fiindcă le arată versiuni ale lumii din afara universului propriu. Totodată, studiul relevă că volumele de ficţiune îl ajută pe cititor să se adapteze la viaţa socială mai mult decât o fac lucrările nonficţionale. Înţelegerea personajelor dintr-o naraţiune este, astfel, echivalentul cunoaşterii diferitelor tipuri umane din viaţa reală".

Note

[1] apud George Călinescu, *J. Verne şi literatura pentru copii*, în *Cronicile optimistului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 274-276

[2] apud Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, 1997, Constanţa, p.15

Referinţe bibliografice

Bocoş, Muşata. „Proiectarea, organizarea şi realizarea activităţii didactice". Voiculescu, Florea (coord.), Bocoş, Muşata, Potolea, Dan, Cucoş, Constantin, Cozma, Teodor, Manolescu, Marin – *Elaborarea programului de formare în domeniul didacticii specialităţii*. *Suport de curs. Modulul 1*, pentru proiectul POSDRU/87/1.3/S/63709 *Calitate, inovare, comunicare în sistemul de formare continuă a didacticienilor din învăţământul superior*, 2011.

Casangiu, Larisa Ileana. *Literatură română şi literatură pentru copii. Note de curs şi sugestii de lecturi plurale ale unor opere*. Constanţa: Editura Nautica, 2007.

Cristea, Sorin. „Metode didactice de formare în „Didactica specialităţii". Un cadru conceptual". Neacşu, Ioan (coord.), Cristea, Sorin, Pânişoară, Ion-Ovidiu, Ciolan, Lucian, Moldoveanu, Michaela, Rafailă, Elena – *Metode de formare în didactica specialităţii*. *Suport de curs. Modulul 2*, pentru proiectul POSDRU/87/1.3/S/63709 *Calitate, inovare, comunicare în sistemul de formare continuă a didacticienilor din învăţământul superior*, 2011.

Marinescu, Valeriu. *Beginning Teachers "Facing" the Reader Formation Status in Primary School*, pe CD-ul Conferinţei internaţionale *Modernity and competitiveness in Education*, Bucureşti, 2014.

Pânişoară, Ion-Ovidiu. „Metoda interacţiunii observate (fishbowl)". Neacşu, Ioan (coord.), Cristea, Sorin, Pânişoară, Ion-Ovidiu, Ciolan, Lucian, Moldoveanu, Michaela, Rafailă, Elena – *Metode de formare în didactica specialităţii*. *Suport de curs. Modulul 2*, pentru proiectul POSDRU/87/1.3/S/63709 *Calitate, inovare, comunicare în sistemul de formare continuă a didacticienilor din învăţământul superior*, 2011.

Coordonatele basmului în literatura franceză

Maria POPA
Universitatea „Petru Maior" Târgul Mureș, România

Résumé
L'apparition du conte dans la littérature française a des racines médiévales. Les récits oraux sont conseignés par écrit par des poètes consacrés, comme Marie de France avec les *Lais*. À coté des lais, les fabiliaux ont une contribution originale à l'évolution de la littérature française du Moyen Âge. Le conte français cherche à définir son statut narratif plus stable au cours du XVIe siècle, par le recueil de contes en prose *Les Cent Nouvelles nouvelles*, *l'Heptaméron* de Margueritte de Navarre, les récits de Bonaventure Des Périers qui contribuent à l'évolution du récit court en prose. Le premier conte de fées littéraire fait timidement irruption en 1690 dans un roman de Mme d'Aulnoy, l'*Histoire d'Hypolite comte de Duglas*. En 1697 paraît le premier tome des *Contes de fées* de Mme d'Aulnoy et le recueil de Charles Perrault *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*. *Les Contes* de La Fontaine paraissent en 1664. Au XVIIIe siècle, le conte a une intention didactique, avec les contes philosophiques de Voltaire et les contes moraux de Marmontel. Au XIXe siècle s'accentue l'ambiguité des termes *conte* et *nouvelle*, qui ne s'excluent pas. Le XXe siécle réserve l'appellation du conte pour des récits courts, merveilleux, fantastiques ou faciéteux.
Mots-clés : *conte, lais, fabliau, récit court, narration, oralité.*

Abstract
The appearance of fairy tales in French literature has medieval roots. Oral stories are written by devoted poets like Marie de France - for instance her collection of „lays". Beside lays, an original contribution to French literature is represented by fabliaus. The French folk tale tries to define for itself a more stable narrative status over the XVIIth century through the collection of folk tales in prose *One Hundred New Novellas*, *The Heptameron* belonging to Margaruite de Navarre, and the stories of Bonnaventure Des Périers, which will contribute to the evolution of short stories. The first literary fairy tale shyly makes its appearance in 1690, in a novel by Caterine d'Aulnoy, History of Hippolyte, Count of Douglas. In 1697 the first volume of fairy tales by Madame d'Aulnoy appears, entitled *Fairy Tales*, as well as the collection of Charles Perrault *Tales and Stories of the Past with Morals*. In 1664 the volume of short stories *Conte* by La Fontaine comes out. In the XVIIth century the folk tale moves to a more didactic register, the philosophical stories of Voltaire come into being or the moral stories of Marmontel. The XIXth century accentuates the ambiguity of the terms „folk tale" and „novella", which do not exclude one another. The XXth century names „fairy tales" those short stories which are miraculous, fantastic or funny.
Keywords: *folk take, lay, fabliau, short stories, narrative, orality.*

Basmul este considerat unul dintre cele mai vechi produse ale literaturii universale. În folclorul francez, termenul de basm, poveste, a fost atestat încă din anul 1080. Acesta derivă din «conter» („a povesti", lat. „computare"). În Evul

Mediu, o bună parte a literaturii este orală, cântată sau recitată, naratorul, povestitorul este prezent fizic și povestea înseamnă orice relatare despre vreo aventură sau vreo anecdotă. Anumite povestiri orale sunt consemnate în scris de către autori ca Marie de France, în culegerea de „*lai*-uri". Ea a fost considerată prima „femeie de litere" a limbii franceze și „este fără îndoială cea mai mare poetă a Evului Mediu" (Bercescu 37). Născută în Franța, ea a trăit în Anglia, la curtea regelui Henric II Platagenetul. „Pentru acest « rege nobil, viteaz și curtenitor », așa cum îl caracterizează poeta în prolog, compune înainte de 1167, culegerea de „*lai*-uri" (*ibidem*). De dimensiuni reduse, cele douăsprezece lai-uri cuprind între 108 și 1184 octosilabe. Cuvântul „*lai"* este de origine celtică *laid* și indică nu numai cântece, ci și povestiri în versuri inspirate din folclorul breton, având un caracter feeric. „Pentru prima dată, apare la Wace, desemnând o compoziție muzicală și era însoțit, uneori de un text liric" (*trad. noastră*) (Ion 49). Marie de France oferă și ea o explicare a termenului: lai-urile ar fi „remanieri ale cântecelor răspândite de muzicienii bretoni, pentru a duce mai departe amintirea unor evenimente extraordinare" (*trad. noastră*) (*ibidem*). Mai târziu cuvântul a sfârșit prin a desemna povestea ca atare, fiind vorba de lai-ul narativ. Lai-urile prezintă teme comune poveștilor bretone: „căutarea idealului, speranța și dragostea mai puternice decât moartea" (Bercescu 37). Ființe și obiecte supranaturale se amestecă în lumea oamenilor, „scăldând povestea într-o atmosferă miraculoasă de sursă celtică" (*trad. noastră*) (Ion 49). Lai-urile feerice ale Mariei de France relevă dragostea între o zână și un cavaler în *Lanval* sau între o doamnă și un locuitor al regatului fermecat, în *Yonnec*. Inspirate din zona Bretaniei, lai-urile nu sunt nici pe departe „o simplă reproducere a unor teme mitologice sau celtice, ci atestă o adevărată conștiință de scriitor." (*trad. noastră*) (*ibidem:* 50). Scopul Mariei de France a fost să povestească frumos, să scrie într-un mod plăcut cititorilor, urmând tradiția medievală și umanistă.

> Anumite forme literare aparținând registrului narativ, dramatic și liric, cum ar fi fabliaurile, poezia satirică, dezvoltate începând cu secolul al doisprezecelea, aduc o contribuție originală la evoluția literaturii franceze medievale, prin varietatea subiectelor și a genurilor adoptate, prin promovarea spiritului realist, prin independența normelor (*trad. noastră*) (Ion 60).

Primele producții literare ale orașelor sunt fabliaurile. Numele lor vine de la cuvântul latin „fabula"- „poveste, născocire, mit". Fabliaul este„ o povestire scurtă în versuri de opt silabe, scrisă de autori anonimi din secolul al treisprezecelea până în secolul al cincisprezecelea" (*trad. noastră*) (Gardes-Tamine 47). Fabliaurile sunt opere narative, povești de râs, cu teme împrumutate din folclorul european, „fabliaurile franceze au o fizionomie proprie, corespunzătoare spiritului autohton" (Bercescu 41). Cel mai vechi fabliau atestat este *Richeut,* compus între anii 1174 și 1177. Aria de răspândire a fabliaurilor cuprinde provinciile din nordul Franței. „Autorul stă în spatele textului, de unde și numărul

redus de manuscrise semnate (patruzeci din o sută şaizeci)" (*trad. noastră*) (Ion 60). Fabliaurile sunt tablouri de moravuri, în care se amestecă o intenție satirică și uneori moralizatoare. Satira se îndreaptă spre reprezentanții clerului și spre femei. În ceea ce privește trăsăturile caracteristice ale acestei specii literare, se afirmă că „majoritatea încep cu o formulă destinată să atragă atenția auditoriului. Autorii afirmă intenția lor de a povesti o «aventură». Se recunoaşte cu uşurință o reminiscență a literaturii curtenești, mai ales a romanelor bretone și a laiurilor" (*trad. noastră*) (*ibidem*: 61). Fabliaurile deschid genul narativ scurt al perioadei medievale și sunt reluate, majoritatea lor, în culegerea *O sută de nuvele noi* și în narațiunile de la sfârșitul secolului al cincisprezecelea.

Basmul francez încearcă să își definească statutul său narativ, mai stabil, de-a lungul secolului al şaisprezecelea. Exista un entuziasm pentru tehnica încadrării basmelor, începând cu secolul al cincisprezecelea, prin culegerea de basme în proză *O sută de nuvele noi.* Acestea „își au originea în reuniunea seniorilor de la Curtea ducelui de Bourgogne" (trad. noastră) (Beaumarchais 565). Începuturile basmelor franceze se regăsesc în cele „aproximativ o sută de povestiri reunite într-o culegere inedită scrise între anii 1505-1515, de către Philippe de Vigneulles, și în culegerea *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* (1535-1536), opera lui Nicolae de Troia" (*traducerea noastră*) (Ion 105). Alte opere, din aceeași perioadă își propun să amuze cititorii prin narațiuni glumețe, cum ar fi *Le Parangon des nouvelles honnêtes et délectables* (1531), o culegere anonimă sau *Les Contes du monde aventureux, où sont récitées plusieurs histoires pour réjouir la compagnie et éviter la mélancolie* (1555). *Les Contes amoureux,* publicate spre 1532 sunt povestiri scrise în maniera unui jurnal intim, aduc în scenă un grup de doamne și domni, care povestesc „cazuri amoroase" (*trad. noastră*) (*ibidem*). Tot în această epocă, un anume tip de povestire, pusă în slujba anecdotei, o „conversație dialogată", arată interesul pe care publicul îl manifestă pentru basm. Culegerea *Les Propos rustiques* (1547) scrisă de Noël du Fail, reunește povestioare și reflecții despre viață, schimbul de opinii care pun față în față trecutul cu prezentul.

> Lungul drum al prozei scurte, a «faptului divers» și a «lecției de morală» cunoaște, în timpul Renașterii, o etapă de maturitate, decisivă pentru traiectoria sa ulterioară cu *Heptameronul* Margaretei de Navarra și cu *Noile distracții și discuții vesele* ale lui Bonnaventure Des Périers (*trad. noastră*) (*ibidem*: 106).

Heptameronul Margaretei de Navarra (1492-1549) va contribui la evoluția prozei scurte, în literatura franceză a secolului al șaisprezecelea. Ea concepe această culegere de povestiri, având ca sursă de inspirație *Decameronul* lui Boccaccio, începută în 1542 și publicată postum în 1558. A murit înainte de a termina proiectul ei, ajungând doar la cel de-al șaptelea ciclu de povestiri, de unde și titlul lucrării: *Heptameron*. „Culegerea de povestiri constituie opera sa capitală. Prima ediție, care cuprinde numai 67 de nuvele sub titlul *Histoire des Amants*

*fortunez (*Povestea unor îndrăgostiţi norocoşi) nu dezvăluie numele autorului" (Bercescu 86). Opera numită Heptameron va fi împărţită în şapte zile a câte zece nuvele, cărora li se adaugă primele două povestiri din ziua a opta. Reuşita prozei scurte este aceea prin care autoarea deschide „un drum nou analizei psihologice care, în vremea ei, nu constituia o preocupare a scriitorilor" (*ibidem*: 87). În lucrare se foloseşte un procedeu întâlnit în tradiţia poveştilor, introducerea de noi peripeţii, naraţiuni fixate în nucleul principal al intrigii. „Iscusinţa cu care descrie moravurile, localizându-le în cea mai mare măsură, face din *Heptameron* o operă realistă şi una dintre cele mai bune culegeri de povestiri din literatura franceză" (*ibidem*).

Meritul de a fi adaptat comentariul dialogat la povestea anecdotică îi revine lui Bonnaventure Des Périers. El este un povestitor de mare talent, povestirile sale au fost publicate postum, în 1558, sub titlul *Noile distracţii şi discuţii vesele*. Culegerea conţine 90 de naraţiuni care au cunoscut încă de la apariţie o largă răspândire.

> Structura narativă a poveştilor este asemănătoare tiparului tradiţional: localizarea spaţio-temporală a acţiunii, vagă, insistenţă asupra portretelor-schiţă, introducere bruscă în subiect prin replici aprinse, deznodământ precipitat, însoţit sau nu de o reflecţie morală (*trad. noastră*) (Ion 108).

Naivitatea voită a autorului, savoarea limbii presărate cu proverbe au contribuit la succesul povestirilor sale.

În articolul *Primele culegeri de basme*, din revista *Féeries*, dedicată studiului basmului din secolele XVII-XVIII, se face o analiză a diverselor forme de culegeri, publicate înainte de 1704, în Franţa. Într-o primă fază se pune accent pe materialele preexistente şi tradiţionale şi mai ales pe oralitatea basmului, apoi se vorbeşte despre diversitatea culegerilor de basme şi nu în ultimul rând se insistă pe dialectica editorială basm/culegere. Opera lui Perrault e un bun exemplu, în acest sens. „Culegerile literare, cu precădere poetice în prima jumătate a secolului al şaptesprezecelea, se multiplică şi se diversifică în a doua jumătate, propunând cititorilor o culegere de poezii prea scurte pentru a putea fi publicate" (*trad. noastră*) (Defrance 2) Culegerile de vorbe de duh („ana"), apar pe la mijlocul secolului al şaptesprezecelea, oferind anecdote, vorbe de duh şi gânduri libere. În culegerile din această perioadă există şi proză şi poezie, sub formă de scrisori, poeme, cuvântări. Începând cu 1672, apare revista „Mercure galant", fondată de Donneau de Visé care oferă cronici ale evenimentelor din lumea întreagă şi de la Curtea regală şi în acelaşi timp informaţi despre publicaţiile contemporane. În ultimul deceniu apar publicate şi basme pentru că „sunt la modă" (*ibidem*: 6). În 1699, abatele Pierre de Villiers, în cartea sa *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps,* critică nu numai basmele, dar şi numeroasele culegeri cărora le dedică un întreg capitol.

> Când Villiers se plânge de «aceste culegeri,[...] mici istorioare şi adunătură de basme, care ne omoară de un an sau doi», el pune la rebut

> forma și conținutul micilor genuri, cărora le atribuie existența unor «ignoranți încăpățânați cu dorința de a face cărți» (*trad. noastră*) (Villiers Pierre, *apud* Anne Defrance 2).

Basmele sunt adeseori prezentate de către primii povestitori de la sfârșitul secolului al șaptesprezecelea fie ca „povești transmise pe cale orală, fie produse ale unor documente vechi, în care materia miraculoasă dormea în liniște" (*trad. noastră*) (*ibidem*: 3).

În ceea ce privește tehnica scrierii, scriitorii de basme au plăcerea să scoată în evidență trăsătura orală primitivă. Actualizarea basmului se face „într-un spațiu dual, individual și colectiv, diacronic și sincronic" (*trad. noastră*) (Defrance 3). În 1695, una dintre primele povestitoare franceze, domnișoara L'Héritier, nepoata lui Perrault, îi oferă unei doamne din înalta societate povestea *L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette.* Acest dar este considerat un schimb între „femeile de litere" ale vremii, ce se va extinde ca o practică colectivă, aceea a saloanelor. Perrault și nepoata sa, mai mult decât alții, au teoretizat forma veche a basmului „înzestrat cu o forță energică, care-i atestă supraviețuirea «doar miraculosul impresionează în mod viu imaginația»" (*trad. noastră*) (Marie L'Héritier, *apud* Defrance 5).

Primul basm literar își face timid apariția în 1690, într-un roman al Caterinei d'Aulnoy, *Povestea lui Hypolite conte de Duglas.* În 1697, apare primul volum de basme al doamnei d'Aulnoy intitulat *Povești cu zâne* și culegerea lui Charles Perrault *Povești sau basme din trecut.* În 1699 se publică *Culegerea de basme galante,* anonimă, care cuprinde trei povești cu zâne, plasate după o nuvelă, care nu are legătură cu ele. În același an Henriette Julie de Murat, în romanul *Voyage de campagne* încadrează printre alte opere variate, un singur basm, *Tatăl și cei patru fii*. În 1702, doamna Durand:

> […] urmează această mișcare a diversificării cu basmul *Les Petits Soupers de l'été de l'année 1699,* ca de altfel și doamna D'Auneuil, care publică, tot în același an, *Tyrannie des fées détruite și Nouvelles diverses du temps.* Prima lucrare este o culegere de basme juxtapuse, a doua, exploatează într-un mod original, tehnica încastrării (Defrance 11).

Literatura franceză a secolului al șaptesprezecelea se îmbogățește tematic cu opera lui Jean de La Fontaine. Cunoscut în istoria literaturii prin fabulele sale, La Fontaine consacră și povestirilor sale o bună parte din viață. În anul 1664 îi apare volumul de povestiri *Conte.* În 1665 și 1666 îi apar două volume de povești și povestiri în versuri *Contes et Nouvelles en vers*. „Cu povestirile sale, La Fontaine a știut să creeze un univers ireal, autonom, în care limbajul său perfect impune o atmosferă de grație și de rafinament, în ciuda situațiilor ambigue" (*trad. noastră*) (Landry 129).

În secolul al optsprezecelea, basmul se îndreaptă spre un registru didactic, apar poveștile filozofice ale lui Voltaire sau poveștile morale ale lui Marmontel. Secolul al nouăsprezecelea accentuează ambiguitatea termenilor basm și nuvelă,

care nu se exclud. „Se pare că avem de-a face cu un singur gen, proza scurtă, care poate fi serioasă și narează evenimente veridice sau imaginare, având sau nu un narator explicit” (*trad. noastră*) (Beaumarchais 564).

Secolul al douăzecilea „vede o utilizare mai riguroasă a celor doi termeni, numind *basme* acele poveşti scurte, fie miraculoase sau fantastice, fie hazlii.” (trad. noastră) (*ibidem*: 565).

Referinţe bibliografice

Beaumarchais, Jean-Pierre de, Couty, Daniel și Rey, Alain. *Dictionnaire des œuvres littéraires de la langue française*. vol. I. Paris: Bordas, 1994.

Bercescu, Sorina. *Istoria literaturii franceze De la începuturi și până în zilele noastre*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1970.

Defrance, Anne. « Les premiers recueils de contes de fées ». *Féeries*, 1 (2004) : 2-11.

Gardes-Tamine, Joëlle și Hubert, Marie-Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1996.

Ion, Angela. *Histoire de la littérature française*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

Landry, Jean-Pierre și Morlin, Isabelle. *La littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Armand Colin, 2002.

The Problem of National, Ideological and Artistic Peculiarity of American Literature: the "American Dream" and the "American Tragedy"

Ina COLENCIUC
Free International University of Moldova

Résumé
Le « Rêve Américain » est un concept social que n'importe qui, peu importe la race ou la classe sociale d'appartenance, peut améliorer son niveau de vie et devenir riche grâce au travail acharné et aux compétences entrepreneuriales. Le concept a été utilisé pour la première fois par James Truslow Adams dans son livre « L'Épopée de l'Amérique », écrit en 1931. Il a déclaré « nous rêvons d'une terre où la vie devrait être meilleure, e plus riche et plus complète pour chaque homme, selon ses capacités et ses résultats ». La notion de « Rêve Américain » présente un grand intérêt pour les groupes littéraire. Ce large et complet phénomène qui vise le développement de la nation américaine, été étudié et analysé par beaucoup de chercheurs, pour le fait qu'il joue un rôle important dans la vie sociale. Cet article n'est pas seulement une analyse des œuvres littéraires, mais aussi une exploration de la notion de « Rêve Américain » et en même temps une tentative de trouver une relation entre le « Rêve Américain » et la « Tragédie Américaine ».
Mots-clés : *Rêve Américain, Tragédie Américaine, œuvre littéraire, concept social, valeur nationale.*

Abstract
The "American Dream" is a social concept that anyone, no matter what race or social class he/she belongs to, can improve his/her standard of living and become rich thanks to hard work of entrepreneurial skills. The concept was used for the first time by James Truslow Adams in his book "The Epic of America" written in 1931. He stated "we dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man with opportunity for each according to his ability or achievement". The notion of the American Dream is of great interest in literary groups. It has been investigated and analyzed actively in several approaches since it is considered to be a broad and complete phenomenon participating in building of the American nation and playing an important role in social life. The article is not only the analysis of creative works, but it is also an exploration of the concept "American Dream" and at the same time an attempt to find a relation between the "American Dream" and the "American Tragedy"
Keywords: *American dream, American Tragedy, creative work, social concept, national value.*

The notion of the "American dream" is of great interest not only in literary groups, but it is actively discussed in history, philosophy and social psychology. F. I. Carpenter, a historian and author of several critical books dedicated to American literature states that each country has its own national dream. "A nation's unity is formed not only by a common language, territory and culture. It is also formed by the identity of perfect imagination and perfect human being" (Carpenter 3).

The “American dream” has its origins in an essay written by J. Winthrop aboard of the “Arbela” in 1630. He believed that what people needed was “freedom to make the most of their lives based on the development of essential inner qualities, justice and mercy chief among them” (Boorstin 10). So was born the original dream of boundless opportunity for material fulfillment as a reward for ambition, goodness of heart and purity of soul.

A century later the “American dream” was laid down in T. Jefferson’s declaration that “life, liberty and the pursuit of happiness were self-evident rights of the individual” (Sebranek 834). The declaration promoted the foundation of the first democratic country retained its challenge for future when the newly founded state was regarded as the “great experiment” and established its importance as a fact of history.

B. Franklin also contributed to the development of the concept. In his *Autobiography,* he suggested a program for advancement from poverty to personal improvement through study, hard work and cultivation of social qualities (Franklin).

Although the concept had been shaped much earlier, the very expression “American dream” didn’t receive a formal definition until 1931. During the times of the Great Depression J. T. Adams in his book “The Epic of America” defined the “dream” in definite terms as a vehicle that promises and allows all citizens, regardless of origin and social status, prosperity in a society founded on free and equal opportunity. He also wrote “ there has been the American dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every one with opportunity for each according to the ability or achievement; […] it is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of a social order in which each man and each woman shall be able to attain the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless the fortuitous circumstances of birth position (Adams 404).

Similar to Adams, J. Cullen also emphasized that the “American dream” is not a journey about wealth or material things, but rather a quest for personal fulfillment and vision for self-realization. Analyzing the complexities of the concept, the “American dream” is regarded by him as the idea that shaped a Nation (Cullen).

Nevertheless, it should be pointed out that instant wealth and quest for money have always been important elements of the American dream. Instantly convertible for any good service, money is a prime symbol of wealth and the major component of the American dream. “We, Americans worship the mighty dollar” (Boushey), famous American writer, Mark Twain wrote. In the American society money was also an equivalent of law of gravity; it held everything together in relations of value. Money brought some people together and separated others. It replaced a rank as a key determinant of social mobility. Economic instrument of money took an important social significance. Italian immigrants saw this clearly. Americans, they said, lived “la dolce dollari” “the sweet money life”.

Seen from the religious point of view, the American dream is a paradise, where people of different origin, nationalities and religions are able to build up their new future. This ideal has attracted a large number of people to America, which has been considered the land of opportunities where dreams come true.

American writer J. Campbell came to the conclusion that the "American dream" can be called a myth: "It is a nonexistent fragment of imagination misinterpreted as reality by those delusional members of society who have been brainwashed into believing the lies. It is called the "American dream" because you have to be asleep to believe it. Thus it is a myth that endures and lasts because it promotes an inspirational experience that both lies and finds fulfillment in one's life or in the lives of other Americans (Campbell 22).

F. Carpenter named the "American dream" "one of the motivating forces of American civilization, whether it was considered an inspiration, a vision, an illusion, a delusion or a nightmare, has always depended upon what was thought to be its essential element, and how in every individual case it really came up to the ideal" (Carpenter 4).

American literature is characterized by constant and omnipresent influence of the "American dream" upon it. The various voices and multitude of perspectives within American literature, have elements of the values that define the American dream. Many researchers and critics affirm that literary "American dream" is inseparable from the "American tragedy". The "American tragedy" arises as a result of the ancient conflict between the desirable and the real. The idea began to develop in the works of T. Jefferson and B. Franklin despite their celebration of the "American dream". J. T. Adams also thought that "there is that part of the dream which must be constantly aspired to, which can be approached, yet never quite attained, in solemn terms it is the quest for perfection, more casually it might be called the "rainbow effect"(Adams 373).

The first authors who realized that there was the discrepancy between the dream and the reality of social development which paved the way to 'American tragedy" and engendered doubts about the verity of the dream itself were the romanticists of the first quarter of the nineteenth century, such as J. F. Cooper, W. Melville, N. Hawthorn as well as R.W. Emerson, the brightest representative of Transcendentalism (it is a philosophy that requires human beings to go beyond / transcend reason in their search for truth. An individual can arrive at the basic truths of life through spiritual insight if he or she takes the time to think seriously about them (Sebranek 423)). They demonstrated how the principles of individualism and seeking personal freedom shaped the American consciousness and subsequently American literature. At the same time they noticed a quite evident disparity between the "dream" and social practice and tried to explain that in categories: folklore and historical (J. F. Cooper), philosophical or "cosmic" (W. Melville), abstract and moral (N. Hawthorn).

Despite such a long literary discussion of the "American dream" it is namely in the first half of the twentieth century when the idea was at the height of its popularity but literature had already predicted and shown its collapse. Among

the prophets of failure of ideology the following writers can be named: Th. Dreiser, F. S. Fitzgerald, J. London, F. Norris, S. Lewis, A. Gahan, R.Wright and R. Ellison. Each of them made an important contribution to the gallery of literary images and development of the concept the "American dream" and had resembling views on destiny of the "national treasure". All of them proceeded from the American reality itself and personal experience: the former explains the similarity of the plot composition and characters' development whereas the latter clarifies existing originality of each separate work (Boushey).

During this period the wide-eyed optimism and historical tradition of fulfilling the American dream became equated with social status, material possessions, and financial wealth. But in an era of infinite possibilities where the manifestation of achieving success and wealth was plausible, some works of American literature sounded a note of caution, suggesting that the American dream was becoming corrupted with materialism and excess. The characters of these novels are often of humble origin; they become deeply discontent about their position and they are determined to change it. They often succeed in life, acquire wealth, and yet remain disillusioned and unsatisfied.

Many critics affirm that the greatest novel ever written about the "American Dream" is *The Great Gatsby* by F. S. Fitzgerald.

Jay Gatsby, the main character of the novel, sums up the American vision of money. He is a self-created man, a parvenu whose big yellow car, palatial mansion and golden style hide unsavory secrets. But what makes him a tragic figure is that he is a true romantic, obsessed with a pretty, elegant woman, seducing men with a silken charisma and a voice […]"full of money" (Fitzgerald 126), a woman whose wealth, unlike his own, is unquestionable.

According to the American critic J. Pair *The Great Gatsby* is a "symbolic tragedy". The main character tries and fails to change the hard materialistic people into the ideal world of his fantasy and dreams. Gatsby's world, like the world of his fellow Americans is "material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air drifted about […]" (Pair 18).

The American scholar M. Bruccoly considers Gatsby's dream to be a form of romantic idealism, some heightened sensitivity to the promises of life. "It is the belief in fairytales and princesses and happy endings, a faith that life can be special, remarkable and beautiful. Gatsby is not interested in the power of money; instead he uses his power and money in his attempts to gain his ultimate dream" (Bruccoly 21).

The idea of ancient philosopher Aristotle "Limitless desires create not happiness, but a void, an empty soil, a life like a deserted mansion" (Boushey) which is reflected in the novel *The Great Gatsby*. The same message echoed through out the novels of the period. Like Fitzgerald, Frank Norris depicts money as an agent not just of hope, but also of defeat and destruction. The main character of his novel *McTeague* deals with raw avarice, revenge, murder, destruction, and the hoarding of money. He is totally absent of any development of decency,

compassion and generosity. The writer satirizes greed, highlights the arrogance and howls outrage, disgust and disdain at those who show love of money.

Sinclair Lewis also presents money as an alienating power for individual and the social bonds. In the novel *Babbit* the main character achieves wealth, but not the satisfaction he had hoped would come with it. Babbitt is a professionally successful as a realtor. Much of his energy is spent on climbing the social ladder through booster functions, real estate sales and making well with various dignitaries. Lewis paints humorous scenes of Babbitt foolishly bartering for liquor (illegal at the time due to prohibition), hosting dinner parties, and taking clients to view property. All this is juxtaposed against backdrops both of Babbitt's incessant materialism and his growing discontent. Gradually, Babbitt realizes his dissatisfaction with the American Dream. "Rather than developing internally, he searches the external world for something to fill the void he feels within, a hopeless quest" (Lewis 44).

Th. Dreiser presents the darkest and the least alluring portrayal of money in the American literature of this period, namely in his creative works there is a close relation between the "American dream" and the "American tragedy". Dreiser sets his novels in a world where everyone is highly conscious of the importance of money. Class distinctions are determined solely by its power. The most pervasive influence of money lies in its capacity to corrupt the individual, the social group, and eventually society.

For Frank Cowperwood, the main character of *The Trilogy of Desires*, money is the only God. There is no problem of moral or conscience for him when there is a chance to get money: he artfully bribes all high officials to get his aims. His view of existence is largely summed up by the motto: "I satisfy myself". Cowperwood rolls in wealth but his appetites are insatiate. He is as unprincipled in business as he is in love affairs. But in the last years of his life the bitter truth grows in him that the chase for money and big business to which he devoted all his life are empty things.

In his novel *Sister Carrie* T. Dreiser emphasizes a distorting power of money both against the individual and against the bonds of society. Propelled only by her insistent yearning for a better life, the main character claws her way out of poverty, first in Chicago, and later in New York. Her upward mobility is exactly mirrored by the gruesome downward drift of the middle class resort manager, Hurstwood, who falls hopelessly in love with her, to the point of abandoning his marriage and leaving with her for New York with embezzled money. Money – both its presence and absence – assumes an almost fetishistic quality in Dreiser's book, in which the novelist lays bare the main character's weekly income and expenditures with nearly documentary zeal (Dreiser 81).

At first Dreiser seems merciless in his condemnation of Carrie's shallow preoccupation with having money. However, she is not a negative character, she is simply one of the millions of faceless souls striving to rise above the margins of poverty and live the American Dream.

Another Dreiser's character, Clyde Griffiths, is also persuaded that he was born for something better than his present surroundings. His parents are failures in life and make their living in the streets of Kansas City, singing psalms. Clyde is tormented by the poverty and his fancy is set astir by the luxury. Sincerely believing that wealth alone can make people happy he determines to pave his way to fortune. He detests hard work, prefers to make money in an easy manner and begins his career as a bellboy in a luxurious hotel.

Working for his rich uncle's shirt factory, Clyde falls in love with a girl of beauty, wealth and position. Only one thing blocks their happiness. Clyde has made a factory girl pregnant. Alone with the pregnant girl in a boat on a lake, he plots to murder her but loses his nerve, nevertheless, there is an accident, she drowns, and later he is put to death on electric chair.

Spiritually backward, with no ideals but longing to gain success in the society, Clyde is pushed onto a path of crime by the world that surrounds him for he sees that by honest labor he would never become rich enough to enter the world of pleasure and luxury. He understands that when a man becomes rich nobody dares to fine out the source of his riches. He sincerely hopes that his marriage to Sondra would solve all his problems and cover up his past. The immortalizing effect of the environment leads Clyde to tragedy: which is not his personal tragedy, but the one of an average American. The novel represents a vivid example of what the bright promises of the American Dream may do to the one with a weak will.

In his article "Dreiser and Crime" L. Cassudo stated: "The novel *An American Tragedy* is a striking indictment of the American myth of success, since its protagonist, Clyde Griffiths, is disastrously impelled by the myth to pursue wealth and position despite the lack of strength and ability" (Cassudo 9).

The characters of J. London's *Martin Eden* and S. Lewis's *Arrowsmith* are talented people, they strived hard to succeed in life and managed it, but they still cannot find their place in the corrupted bourgeois world. In R. Wright's *Native son* and R. Ellison's *Invisible Man*, poverty and racism along with fear and indecision prevent people from advancement. A. Gahan's novel *The Rise of David Levinsky* emphasized another negative dimension to the "American dream" - the acquisition of wealth comes at a very high price, especially when it involves cultural heritage. A Jewish immigrant, Levinsky works hard in his new country and is rewarded with growing material wealth, ultimately amounting to over $2 million, but he lost his sense of cultural identity by giving up his native language, and abandoning the traditions that had once given his life the meaning. In the end he feels empty, a failure, unhappy, lonely, and isolated, he finds his life "devoid of significance" (Cahan 118).

Over the time the "American dream" has proved a resilient and unique concept that American writers understand and define in different ways as relevant to their own life experience. It is shaped and defined by collective values and principles rooted in individualism, selfactualization and self-reliance where people can follow their own destiny and believe that through hard work and perseverance life can be different and better.

In realistic and naturalistic novels written in the first half of the twentieth century the "American dream" represents fantasy of independence and self-reliance mixed with the opportunity to achieve wealth. The "American dream" was a glowing glowering symbol for major characters but ultimately it tuned out to be a real tragedy. Through either characters' downfall or disillusion the authors showed that the "American dream" had been corrupted and lost forever.

Bibliographical References

Adams, James Truslow. *The Epic of America*. Boston: Transaction Publishers, 2012.
Boorstin, David. *The Image or What Happened to the American Dream.* New York: Athenaeum, 2008.
Boushey, Heather. *What Happened to the American Dream?* 2005. available at http://www.americanprogress.org/site/pp.asp?c=biJRJ80VF&b=497181 (accessed March,1, 2015)
Bruccoly, Joseph. *Fitzgerald's Criticism of America*. Wilmington, Massachusetts: Wilmington Mifflin Company, 2001.
Cahan, Abraham. *The Rise of David Levinski.* New York: Harper Brothers, 2007.
Campbell, Joseph. *The Power of Myth.* New York: Anchor, 2001.
Carpenter, Frederic Ives. *American Literature and the Dream (18 ed.).* New York, 2010.
Cassudo, Leonard. *Dreiser and Crime.* New York: Sharon Snyder, 2012.
Cullen, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation.* New York, Oxford: Oxford University Press Inc., 2004.
Dreiser, Theodore. *An American Tragedy*. New York: Signet Book, 2000.
---. *Sister Carrie.* New York: Macmillan, 2001.
Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby.* London: Penguin Classics, 2004.
Franklin, Benjamin. *Autobiography.* New York: Dover Thrift Editions, 2006.
Lewis, Sinclair. *Babbit.* New York: Macmillan, 2003.
---. *Arrowsmith.* New York: Macmillan, 2000.
London, Jack. *Martin Eden.* Denver: Norton, 2006.
Norris, Frank. *MacTeague.* New York: Macmillan, 2002.
Pair, Jack. *The Philosophy and Fiction of F. S. Fitzgerald.* New York: Anchor, 2003.
Sebranek, Patrick. *Writers Inc. Wilmington.* Massachusetts: Wilmington Mifflin Company, 2002.

LES MÉDIA, LA COMMUNICATION ET LES ARTS À L'EMPRISE DE L'HERMÉNEUTIQUE

Pour une considération non romantique des attentats de janvier 2015 à Paris

Philippe LOUBIÈRE
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, France

Résumé
Les attentats qui ont eu lieu à Paris le 7 et le 8 janvier dernier ont soulevé une émotion considérable en France et dans les pays qui ont conservé avec elle des rapports amicaux. Cette émotion était d'autant plus forte qu'elle a été encadrée et amplifiée par la volonté de l'État de lui donner le tour le plus spectaculaire possible, tout en l'accompagnant d'un discours d'apparente fermeté relatif aux principes qui fondent l'organisation de la société française. Cet article se garde cependant d'expliquer la nature des antagonismes, masquant ainsi une forme de faiblesse, qui confine au doute sur la propre substance de la France, en ce sens qu'on ne peut guère prétendre fonder une appréciation politique de ces attentats sur la seule émotion et le seul vœu d'une meilleure cohabitation entre les citoyens. Il convient donc de prendre la dimension stratégique de ce qu'il faut bien appeler une guerre, de rechercher les raisons qui ont conduit *volens nolens* à l'implication de la France dans un conflit en voie de mondialisation et de retrouver, au-delà de ses attributs politiques et idéologiques, le sens de la France comme nation inscrite dans la durée.
Mots-clés : *France, nation, attentats de Paris, mondialisation, conflits du Proche-Orient.*

Abstract
The attacks that took place in Paris on January 7 and 8, 2015, have raised considerable emotion in France and in the countries that have maintained friendly relations with it. This emotion was even stronger than it was framed and amplified by the will of the State to give it the most dramatic growth possible, while accompanying an apparent firmness speech on principles on which the organization of the French society is based. This article, however, keeps from explaining of the nature of antagonisms, thus masking a form of weakness, bordering on doubts about the very substance of France, in the sense that one can hardly claim to found a political assessment of the attacks on the only emotion and the only hope of a better coexistence among citizens. It is therefore appropriate to make the strategic dimension of what can only be called a war, to search for the reasons that led *volens nolens* to the involvement of France in a globalizing conflict and find, beyond its political and ideological attributes, the meaning of France as a nation inscribed in duration.
Keywords: *France, nation, Paris attacks, globalization, the Middle East conflicts.*

Les attentats qui ont eu lieu à Paris le 7 et le 8 janvier dernier ont soulevé une émotion considérable en France et dans les pays qui entretiennent avec notre pays des rapports amicaux. Les Français se sont tous sentis touchés par ces événements et nombre d'étrangers, y compris dans les pays arabo-musulmans, ont manifesté aux Français leur solidarité et leur compassion. Cette émotion était légitime : le danger est réel et peut se reproduire. Chacun a compris, a senti qu'il pouvait être, à son tour, victime du terrorisme, qu'il n'était protégé que par la loi statistique des grands nombres.

Il y a eu une vingtaine de morts : 2 agents de police, 4 clients d'un magasin d'alimentation cachère, 11 collaborateurs du périodique *Charlie Hebdo* et les 3 fauteurs de ces crimes, tués par les forces de l'ordre, au moment où celles-ci donnèrent l'assaut.

Mais les victimes ne sont-elles que les morts et les blessés, ou y a-t-il une cible d'une autre nature que ce triste décompte ? Quelle est cette cible, que veulent et qui sont les assassins ? Nous voudrions donner, sinon tous les éléments de réponse, du moins quelques éléments d'une réflexion posée le plus possible à froid.

Être ou ne pas être *Charlie* ?

Est-ce, comme on l'a dit, la liberté d'expression qui est visée par l'assassinat des journalistes caricaturistes de *Charlie Hebdo* ? À considérer les suites de l'attentat, on constate que ce ne serait dans ce cas qu'un sanglant mais bien piètre résultat. Si brider la liberté d'expression était vraiment le mobile de l'assassinat de ces dessinateurs, le coup serait prévisiblement raté. *Charlie Hebdo*, créé il y a quarante-cinq ans, était au moment des faits une publication moribonde, dont le lectorat allait en se réduisant. Il est aujourd'hui sauvé par une campagne d'abonnements sans précédent et par une importante aide de l'État, consécutives à l'attentat.

Alors, oui, la liberté d'expression a, en France comme ailleurs, des ennemis, mais aujourd'hui, dans un type de société comme le nôtre, son adversaire le plus redoutable est, comme partout, la soumission à la routine de pensée et aux modes conformistes ; ce ne sont pas les armes.

Cela dit, le syntagme *liberté d'expression* ramène au mot *liberté*. Et n'est-il pas juste de dire que, si la liberté de penser doit être totale, l'exercice de la liberté de chacun s'arrête où commence l'exercice de la liberté d'autrui ? Et que c'est tout le propre de la pensée humaine que de rechercher la limite exacte entre l'exercice de la liberté de l'un et l'exercice de la liberté de l'autre, entre l'exercice de la liberté individuelle et l'exercice de la liberté collective ? C'est toute la force de la tragédie grecque – et ce qui lui donne son caractère sublime et intemporel – que d'exprimer le choc – dramatique, c'est le mot – entre deux légitimités opposées, sans introduire de jugement de valeur qui, en donnant une préférence morale, éthique ou religieuse à l'une des parties, ruinerait la réflexion sur l'équilibre à tenir dans la conduite des passions humaines.

En tout cas, sur ce point-là, *Charlie Hebdo* ne représente pas, à nos yeux, la liberté d'expression. Il serait choquant de ne pas compatir au sort tragique des victimes de ce journal, mais cela n'en fait pas pour autant un parangon de celle-ci. Ce serait même, si on ne se laisse pas impressionner par la crudité des croquis et des propos, une publication peu dérangeante pour nos propres conformismes de pensée. Je parle des nôtres, celles dont il est bon qu'elles soient bousculées, et non des routines de pensée propres à un monde différent du nôtre et qu'il ne nous appartient pas, à nous, de bousculer. Si l'on m'accorde ce néologisme, *Charlie Hebdo* est *nihilistement* correct. Rien n'y élève la pensée, rien n'exprime ce qui

transcende, voire simplement ce qui structure. Tout y respire pavloviennement Méphisto qui disait : « Je suis celui qui nie tout. » N'est-ce pas d'une affligeante pauvreté ?

Aujourd'hui, l'athée de nos sociétés blasées est-il encore un libre penseur ? Ou n'est-il plus qu'un bien pensant ? La liberté d'expression revendique le droit de blasphémer. Certes, mais devant quel Jupiter tonnant blasphémer ? Le temple est vide ! Quelle liberté est-ce là ? Ce n'est pas celle, grecque, de Prométhée ou d'Antigone, qui défiaient des dieux *auxquels ils croyaient*, mais celle, moderne, du droit à la paresse intellectuelle de vieux soixante-huitards qui ont toujours tout tourné en dérision. À tout prendre, le pari de Pascal est bien plus exaltant : croire poussera toujours le questionnement plus loin que ne pas croire.

Transposition des haines proche-orientales plutôt qu'antisémitisme

Considérons maintenant les autres victimes. Il convient de constater que l'un des agents de police, tué devant l'immeuble de *Charlie Hebdo*, était d'origine marocaine et musulman. Dans leur immense majorité, les musulmans français se sentent Français et aspirent à la même paix civile que tous leurs concitoyens. Quand cette paix civile est troublée, chaque individu est une cible possible de la violence, sans que celle-ci distingue s'il appartient à une minorité, voire sans qu'il se définisse en terme de minorité ou de majorité.

De la même façon, les quatre victimes du magasin d'alimentation cachère étaient – l'expression est traditionnelle – des israélites français. Il importe de ne pas les considérer autrement que comme les citoyens français qu'ils sont, car la question de l'antisémitisme est très vite soulevée dans le débat public, sans qu'en soient toujours précisées la nature et la portée, avec une suspicion qui tient souvent plus du réflexe que de la réflexion. Pour dire les choses franchement : y a-t-il en France et chez les Français un antisémitisme qui ne demande qu'à s'exprimer au grand jour ? Pour répondre tout aussi franchement : nous savons bien que non ! L'antisémitisme qui a marqué l'Europe pendant les heures sombres de la puissance du IIIe Reich et de ses alliés n'a pas d'expression publique dans la France d'aujourd'hui. Quelques nostalgiques de l'épopée allemande existent peut-être encore, mais ils ne sont sûrement pas plus d'une poignée et ils se garderaient bien de parader dans nos rues pour quelque commémoration que ce soit, comme cela se passe parfois dans d'autres pays que le nôtre. Ils savent, en effet, que s'ils s'exprimaient au grand jour la loi française qui réprime le racisme et punit l'apologie des crimes contre l'humanité s'appliquerait avec rigueur. Toute imputation à crime d'antisémitisme qui accuserait la France dans son ensemble et dans ses lois, serait, en l'espèce, plus qu'injurieuse, elle serait fausse.

Ce qui s'est passé dans le magasin d'alimentation cachère, et qui en faisait une cible en tant que magasin fréquenté par des juifs, relève d'autre chose : ce qui s'est passé relève de la transposition en France des rapports de force et des haines provoqués par les conflits du Proche-Orient, et relève de l'identification réductrice des errances sociales des jeunes de banlieue avec les souffrances palestiniennes,

autant que de l'identification tout aussi réductrice des juifs de France avec l'armée israélienne.

À quels terroristes, à quel terrorisme avons-nous affaire ?

Djihad et *djihadistes* sont des termes d'origine arabe qui font florès désormais dans la presse pour désigner une idéologie guerrière d'origine musulmane et les combattants qui la propagent. *Djihad* a, dans l'islam, une double acception, celle d'un effort qui s'impose au croyant afin de lutter contre ses mauvais penchants – c'est le grand *djihad*, intérieur –, ou celle de la mobilisation générale, à l'instar d'une armée, pour défendre la communauté des croyants si elle est menacée – c'est alors le petit *djihad*, impliqué dans le siècle. L'islam combattant, l'islam politique est, naturellement, celui du petit *djihad*, nourri par les passions et les révoltes, loin de la méditation et du recueillement nécessaires à la lecture pieuse et au travail sur soi.

Les vrais hommes de religion sont aussi rares dans les pays musulmans qu'ils le sont dans les pays chrétiens. Les musulmans ne lisent pas plus Hallaj et Ibn Arabi que les chrétiens ne lisent la *Philocalie*. Ils sont insouciants, quand ils ne sont pas pharisiens ou rebelles, comme partout.

Quelle sorte de musulmans sont M. M. Kouachi et Coulibaly, les auteurs des attentats de Paris ? Il est nécessaire de dire que ce sont des musulmans qui sont *revenus* à l'islam, ou plutôt qui l'ont découvert tard, après une longue période d'indifférence, élevés qu'ils ont été dans des familles qui vivaient leur religion de façon modeste et traditionnelle, et éduqués à l'école française laïque. Leur islam est celui d'internet, celui des réseaux, en français ou en anglais, et non l'islam des confréries et des soufis, celui des livres, exprimé dans un arabe qui demande des efforts et qu'ils ne parlent pas tous. Leur islam est celui de toutes les reformulations, de toutes les surenchères, de tous les fantasmes de revanche sur la vie. Ils sont musulmans comme on était gauchiste en Mai 68, comme on était nationaliste dans l'Égypte de Nasser, ou communiste avec Che Guevara. De militant, leur islam est devenu militaire. Ils sont les mercenaires d'une cause qui les dépasse et qui tient bien plus du politique que du religieux.

Les uns sont passés par la filière turco-syro-irakienne qui mène à Daëch, l'autre par la filière yéménite qui conduit à al-Qaïda. Leurs commanditaires participent à la recomposition violente de cette partie du monde, recomposition dont la France est un acteur malgré elle-même et dont elle est une victime de moins en moins collatérale.

Sous la présidence de Jacques Chirac et le gouvernement de Dominique de Villepin, nous avons refusé la déstabilisation de l'Irak – et les attentats de Londres et de Madrid nous ont été épargnés. Depuis, sous de nouvelles présidences, nous avons inconsidérément consenti, jusqu'à y participer, à la déstabilisation de la Libye et de la Syrie, et toujours de l'Irak – et nous en subissons les conséquences, au Mali comme à Paris…

Réponse ambiguë de la puissance publique

Pendant les attentats, le déploiement des forces de l'ordre – unités spéciales de police et de gendarmerie, armée – était impressionnant, et les chaînes de télévision avaient fort affaire pour retransmettre un tel spectacle.

Le dimanche qui a suivi les attentats, des manifestions de grande ampleur ont été organisées à Paris et en province ; celle de Paris a même été précédée d'un petit défilé de chefs d'État et de gouvernement, dûment séparés de la foule, pourtant pacifique.

Le spectacle pour canaliser l'émotion. L'émotion entretenue par le spectacle. L'émotion et le spectacle, comme pour reporter le questionnement à plus tard, pour diluer le questionnement dans la fatalité de l'événement.

Il fallait, certes, des troupes d'élite pour libérer les otages du magasin d'alimentation cachère, mais fallait-il tuer les deux terroristes qui étaient retranchés dans une zone isolée, sans otages, ni ravitaillement ? Pourquoi n'avoir pas tout fait pour les attraper vivants, pour les livrer à la justice, pour qu'ils parlent, qu'ils disent qui sont leurs commanditaires, et les commanditaires de leurs commanditaires, et qui leur a fourni de l'argent et des armes ?

Il fallait, certes, autoriser et sécuriser les manifestations dans les grandes villes de France, mais pourquoi avoir invité des chefs d'État et de gouvernement étrangers dont la présence pouvait choquer, soit qu'ils fussent impliqués dans les conflits en cours au Proche-Orient, soit qu'on leur reprochât de ne pas respecter dans leur pays les droits de l'homme qu'ils venaient défendre en France ?

Les plus hautes autorités de l'État ont commis, à notre avis, une double erreur en faisant de *Charlie Hebdo* le centre de sa communication, avec le slogan « Je suis *Charlie* ». Cette expression est ambiguë : on peut la comprendre comme *je suis avec les victimes, je compatis avec les victimes au point de m'identifier à elles* – mais il y a aussi d'autres victimes ! – ; on peut aussi la comprendre comme *je suis le journal, j'ai les opinions du journal*, surtout après que l'État eut donné un million d'euros pour relancer l'hebdomadaire.

En outre, *Charlie Hebdo*, à tort ou à raison, ne fait pas l'unanimité auprès des citoyens français ; il était, comme on l'a dit, peu lu et à la limite de la faillite, au moment des faits. Or, l'État n'a pas à prendre position pour ou contre un périodique, il doit encore moins *être* un périodique, quel qu'il soit : son rôle est de protéger la liberté de la presse, et de le faire équitablement pour tous les titres, en toute indépendance.

La seconde erreur découle de la première : se dire *Charlie* donne à penser que l'hebdomadaire satirique représente peu ou prou la position officielle de la France et de son gouvernement, que ses maladresses, son refus revendiqué de concilier liberté et responsabilité, et ses provocations – qui ne posent pas de problèmes dans le contexte français blasé – sont aussi les maladresses, l'irresponsabilité et les provocations assumées du gouvernement français.

Or, la réputation de la France à l'étranger, les risques subis par nos ressortissants, le sort des chrétiens d'Orient et des musulmans modérés sont

indifférents à la rédaction – nihiliste et dérisoire, avons-nous dit – de *Charlie Hebdo* ; alors que c'est, au contraire, la tâche du gouvernement d'y porter une attention sans relâche.

La portée du discours de fermeté du gouvernement, relatif aux principes qui fondent l'organisation de la société française, ne peut qu'être affaibli par cette confusion, d'autant plus que l'action en justice est malheureusement éteinte par la mort des trois terroristes et que la réponse militaire aux commanditaires des attentats, si toutefois réponse il y a, ne peut être que discrète.

Ce discours de fermeté est, de toute façon, insuffisant, sur deux points fondamentaux : en renvoyant les terroristes à une nébuleuse islamique, sans préciser quels objectifs géopolitiques sert cette nébuleuse, il ne répond pas à la question de la dimension stratégique de la guerre qui nous est menée ; et, plus défaillant encore, en ne voulant sauver que la république, la laïcité et le vivre-ensemble, il omet ce qui est la condition de leur maintien et qui dépasse de loin la seule question des attentats, il évacue la France elle-même, et le souci de son destin comme nation, à échéance de vingt, trente, voire cinquante ans.

Dans ces épreuves, et dans de possibles autres, la France est d'autant plus fragilisée que notre sentiment national s'est affaibli. Du fait d'une mondialisation qui normalise tous les comportements sur les usages américains et qui ne parle, ou plus exactement qui ne communique, qu'en anglais de bazar et du fait d'une Europe qui œuvre de manière à découpler les peuples des États-nation qu'ils ont toujours connus et qui les ont faits ce qu'ils sont, la notion même de France devient de plus en plus abstraite, quand elle n'est pas honteuse.

Ce ne sont ni la république, ni la laïcité, ni la citoyenneté, ni la liberté d'expression, ni le vivre-ensemble, que nous allons devoir défendre, car *ce ne sont que des attributs*. C'est la France, la substance ; or *c'est la substance qui est visée*. Il nous faut réapprendre à aimer la France et à la défendre d'instinct. Faute de quoi, il est à craindre qu'une succession d'attentats puisse, alors, en venir à bout, parce que sera préalablement anesthésiée notre détermination à projeter notre pays, la France, dans l'avenir.

L'interculturalité et les particularités nationales d'une culture communicative professionnelle (notamment militaire)

Oksana MYKHAYLOVA
Académie de la Guarde Nationale de Kharkiv, Ukraine

Résumé
Un des problèmes des études de la notion de la culture communicative (CC) est celui de l'interprétation de ce terme exclusivement dans le cadre d'une culture nationale. La CC professionnelle est une notion peu étudiée alors que son influence est souvent plus ou aussi importante que la culture nationale pour la réussite de la communication interculturelle (internationale ou interprofessionnelle). La sous-culture militaire est une culture professionnelle caractérisée par sa propre CC indépendamment de l'appartenance nationale du locuteur. Selon la théorie de G.Hofstede on peut caractériser la sous-culture militaire par: le haut degré de la distance du pouvoir, du collectivisme, de la masculinité, de la suppression de l'incertitude et de l'attachement aux traditions Mais en même temps la CC militaire acquiert des certaines particularités en fonction de la nationalité d'un militaire qui effectue la communication. L'article se focalise sur l'analyse comparative des expressions spécifiques pour la CC militaire qui caractérisent en premier lieu la distance du pouvoir. Ce sont des appellations militaires, des commandements militaires et la réponse à ces commandements. L'analyse est basée sur les phrases du français, de l'anglais (l'américain), du russe et de l'ukrainien.
Mots-clés : *culture communicative, sous-culture professionnelle, sous-culture militaire, communication interculturelle, commandements militaires, distance du pouvoir.*

Abstract
An important problem related to defining communicative culture (CC) is limiting this term's interpretation exclusively to the framework of the national culture. Professional CC is an understudied subject, while its impact on the successful outcome of cross-cultural communication is usually more significant than that of the national CC. Military subculture is a kind of professional culture characterized by its own CC regardless of the speaker's nationality. Applying the concepts of G. Hofstede's theory, military subculture can be described as having distinct features of power distance, collectivism, masculinity, uncertainty avoidance, and long term orientaton. CC characteristics, although common to different cultures, have certain specific features depending on the nationality of the serviceman engaged in communication. The article focuses on a contrastive analysis of set phrases typical of the military CC including the patterns of military addressing, commands and responses to them, which demonstrate primarily a large power distance. The analysis is based on the phrases of the French, American English, Russian, and Ukrainian languages.
Keywords: *communicative culture, professional subculture, military subculture, cross-cultural communication, military commands, power distance.*

Un des problèmes des études de la notion de la culture communicative (CC) est celui de l'interprétation de ce terme exclusivement dans le cadre d'une culture nationale. La CC professionnelle est une notion peu étudiée alors que son

influence est souvent plus ou aussi importante que la culture nationale pour la réussite de la communication interculturelle (internationale ou interprofessionnelle). La sous-culture militaire est une culture professionnelle caractérisée par sa propre CC indépendamment de l'appartenance nationale du locuteur. Selon la théorie de G. Hofstede on peut caractériser la sous-culture militaire par: le haut degré de la distance du pouvoir, du collectivisme, de la masculinité, de la suppression de l'incertitude et de l'attachement aux traditions (Mykhaylova). Ces spécifités déterminent les lois de la CC militaire en générale. Mais en même temps la CC militaire acquiert de certaines particularités en fonction de la nationalité d'un militaire qui effectue la communication.

L'influence de la culture nationale sur une culture communicative professionnelle (notamment militaire) peut se manifester à des niveaux différents. Le premier niveau – ce sont les formules élémentaires de la communication militaire. La sous-culture militaire est caractérisée du grand nombre des énoncés formalisés utilisés dans les cas différents de la vie militaire quotidienne. Une grande partie de ces énoncés sont la manifestation du haut degré de la distance du pouvoir dans la sous-culture militaire. Premièrement il faut mentionner les appellations militaires. En conséquence de haut degré de la distance du pouvoir toutes les appellations au supérieur ont un caractère très respectueux. L'expression concrète du respect est différente dans des langues différentes. En français l'appellation au supérieur comprend le grade de celui à qui l'on parle et l'adjectif possesif *mon* : *mon lieutenant, mon colonel, mon général* etc. Il faut dire que c'est un adjectif possesir du point de vue contemporain, tandis qu'en diachronie c'est l'abréviation de *monsieur le.* Cet apocope est utilisé dans les armées de terre et de l'air mais n'est pas utilisé dans la Marine où l'on dit *capitaine, commandant, amiral*. Il faut dire également que *mon* ne s'utilise qu'à partir du grade d'adjudant jusqu'à celui de général excepté celui de major. Cette appellation existe depuis longtemps et destinée à s'adresser à un homme. Ces derniers temps la situation de genre dans l'armée française a beaucoup changée. Une statistique dit que l'armée française est la plus féminisée en Europe (près de 30% des militaires français sont des femmes). C'est ainsi que l'appellation militaire avec l'adjectif possesif *mon* est devenue impolie, même grossière par rapport aux femmes. L'appellation pour la femme supérieure ne comprend donc que le grade. En plus d'après certaines sources les grades militaires ont acquis une forme féminine: *lieutenante, colonelle, commandante, générale* etc. Ces formes sont encore facultatives, mais elles sont de plus en plus fréquentes dans les textes militaires. Pour s'adresser au subordonné le grade et/ou le nom sont utilisés. Il faut dire aussi que dans l'armée francaise le vouvoiement est obligatoire officiellement par rapport au supérieur comme par rapport au subordonné.

Dans la sous-culture militaire américaine par rapport aux supérieurs sont utilisés les appellations *sir* ou *mam* (en fonction de genre), tandis que pour s'adresser au subordonné le grade et/ou le nom sont utilisés. La caractéristique paritculière des appellations américaines au supérieur est la reprise. Citons quelques exemples: 1) *Drill Sergeant! Yes, Drill Sergeant. 2) Sir! First squad*

reporting for instructions, sir! 3) Sir, Private Myers, 1 02 4, sir! On peut voir la reprise des appellations au début et à la fin de la phrase du subordonné adressée au supérieur. L'opposition tutoiement/vouvoiement en anglais n'existe pas, la comparaison pour ce critère est donc impossible.

Les appellations militaires russes comprennent le mot *товарищ* et le grade du militaire auquel on s'adresse. Une telle appellation est universelle indépendamment du genre et de la direction d'appel (subordonné-supérieur ou supérieur-subordonné): *товарищ сержант, товарищ лейтенант, товарищ капитан, товарищ полковник* etc.

En Ukraine au début de l'indépendance il y avait des tentatives de mettre en usage les appellations ukrainiennes traditionnelles *пан* et *пані* avant le grade militaire: *пане лейтенанте, пане полковнику, пані капітан* etc. Ces appellations comme celles en russe devraient être bidirectionnelles. Mais le conservatisme profond du milieu militaire qui ne voulait pas s'éloigner de ses racines soviétiques a abouti à la restauration des anciennes appellations avec le mot *товарищ* qui a en ukrainien son analogue très proche (un calque) *товариш*.

En ce qui concerne la façon de communiquer des militaires russes et ukrainiens – elle est identique: dans une situation officielle le vouvoiement bidirectionnel est utilisé. La communication non officielle en direction du subordonné au supérieur a les mêmes caractéristiques, mais la communication en sens inverse est caractérisée par la pratique négative du tutoiement et de l'emploi du lexique vulgaire.

Un autre groupe de formules de communication militaire est le groupe des commandements qui sont la forme principale de la communication des chefs militaires avec leurs subordonnés. Les commandements militaires sont caractérisés par la forme impérative qui prévoit une obéissance absolue de celui qui reçoit l'ordre. L'expression linguale de ces formules n'est pas très différente dans les langues analysées. On peut remarquer dans toutes les quatre langues les commandements verbaux (*Marquez le pas* – fr., *Fall in* – ang., *Становись* – rus., *Обернись* – ukr.), adverbiaux (*À gauche* – fr., *Right Flank* – ang., *Направо* – rus., *Ліворуч* – ukr.) ou, beaucoup plus rarement (seulement en français et en anglais) – substantivés (*repos* – fr., *order, ARMS* – ang.). Tous les commandements verbaux contiennent l'ordre à l'action, les commandements adverbiaux et substantivés indiquent la direction, la façon de la réalisation d'une action ou la position d'une personne. Etant en général le moyen pour exprimer l'injonction les commandements militaires ont des caractéristiques communes et des spécificités nationales.

Les commandements militaires français, anglais, russes et ukrainiens peuvent avoir un mot clé qui se répète à la fin du chaque commandement homogène. Cette particularité est le plus typique aux commandements américains. À la fin de tout commandement qui concerne le déplacement des troupes il y a le mot clé *MARCH! (Open ranks, MARCH! Close ranks, MARCH! Forward, MARCH! By The Right (Left) Flank, MARCH! Double time, MARCH!).* Il faut dire que ce mot s'emploie aussi en français et en russe (*Pas cadencé... MARCHE! En*

avant… MARCHE ! Une fois à droite (ou à gauche)… MARCHE ! Marquez le pas…. MARCHE ! Pas de route... MARCHE!; Шагом-МАРШ! Кругом-МАРШ! Правое/Левое плечо, вперёд-МАРШ!). Le mot *marche* est commun en anglais et en français et emprunté du français en russe. En ukrainien s'utilise le mot analogue traduit en ukrainien *РУШ*! (*Кроком-РУШ! Кругом-РУШ! Похідним кроком-РУШ!*). C'est le seul mot clé qui s'utilise dans les quatre langues. En russe et en ukrainien il n'y a plus de tels mots, en français et en anglais il y en a encore d'autres. Tous les commandements qui concernent le maniement d'armes ont le mot clé *ARMS!(ang.) ARMES!(fr.)* dans les deux langues *(Present, ARMS! Order, ARMS! Right shoulder, ARMS! Port, ARMS!; Portez… ARMES! Présentez… ARMES! Reposez… ARMES!).* En anglais il y a aussi une différence entre les commandements touchant les tours en mouvement et sur place. En mouvement un lexème *MARCH!* est obligatoire à la fin du commandement *(By The Right (Left) Flank, MARCH! Column Half Right(Left), MARCH! Right(Left) Oblique, MARCH!).* Si le tour s'exerce sur place, le lexème *FACE!* s'utilise (*Right(Left), FACE! About, FACE!*).

Une autre particularité des commandements français et anglais est la présence des reprises qui n'existent pas dans la communication militaire russe ou ukrainienne (*Dress right, DRESS! À gauche… gauche ! À droite… droite !*)

La différence qui nous semble très importante – c'est la forme d'expression de l'injonction dans les commandements verbaux. En francais c'est la forme de l'impératif de la deuxième personne du pluriel: *En colonne,* ***couvrez*** *!* ***Rompez*** *les rangs !* ***Portez****… Armes !* ***Présentez****… Armes !* ***Reposez****… Armes !* ***Marquez*** *le pas…. marche !* ***Déboitez*** *en direction de … !* etc. En anglais on utilise la forme de l'impératif qui est identique à la forme de l'infinitif: ***Fall*** *in!* ***Fall*** *out!* ***Open*** *ranks, MARCH!* ***Close*** *ranks, MARCH!* ***Stand*** *at ease!* ***Rest****!* ***Uncover****, TWO!* ***Cover****!* etc. En russe et en ukrainien deux formes grammaticales des verbes s'emploient, ce sont l'infinitif et l'impératif de la deuxième personne du singulier: *Встать! – Встати!; Стройся! – Шикуйсь!; Становись! – Ставай!; Разойдись! – Розійдись!; Заправиться! – Заправитися!; Отставить! – Відставити!* etc. Si l'on compare les formes verbales des commandements militaires, on pourrait remarquer qu'en français cette forme est plus douce et polie par rapport aux autres langues. En même temps cette forme est assez dure par rapport aux règles propres à la langue française, où la forme de l'impératif même de la deuxième personne du pluriel n'est pas suffisamment polie, la politesse de langue imposerait l'emploi des formes du conditionnel. En anglais aussi il existe des formes de politesse pour l'expression de demande par rapport à laquelle l'impératif/l'infinitif est une forme assez stricte. La forme impérative des ordres la plus stricte est inhérente donc à la communication militaire russe et ukrainienne. Ceci peut s'expliquer par les règles de politesse de ces deux langues qui ne prévoient pas de formes plus polies que l'impératif de la deuxième personne du pluriel que pour le registre soutenu. Pour le registre courant cette forme est déjà très polie, donc impossible à employer dans la communication militaire, tandis que les formes de l'infinitif et de l'impératif de la

deuxième personne du singulier sont beaucoup plus sévères et correspondent aux règles de cette communication professionnelle.

La comparaison des réponses aux commandements dans les langues analysées n'est pas moins intéressante. En français il y a des formules spécifiques pour la réponse à un commendement ou à une question du supérieur. Premièrement c'est le groupe « à vos ordres » qui s'utilise pour répondre à un ordre ou pour se faire annoncer. Pour la réponse à une question du supérieur il y a des mots spéciaux *affirmatif* et *négatif*. L'illustration de ce modèle de communication peut se trouver dans le film « Mon colonel » dans le dialogue entre un colonel et un lieutenant:

> - *Oui, mon colonel*
>
> - *Rossi, en uniforme on ne dit ni oui, ni non! On dit affirmatif ou négatif! Comme disait Blaise Pascal: "exprimez-vous en soldat et vous deviendrez soldat".*

Mais ces mots sont un peu obsolètes pour le moment, donc les mots courants *oui* et *non* sont aussi employés dans la communication militaire française contemporaine.

L'anglais militaire n'a pas de forme spécifique pour exprimer les réponses. Dans ces cas-là les mots courants *yes*/*no* avec les appellations *sir*/*mam* sont employés. Pour se faire annoncer les militaires utilisent leurs noms avec (ou sans) le grade, en ajoutant *sir*/*mam* après les appellations. Ces mots sont simples et très courants mais en combinaison ils se manifestent un caractère apparent de la communication militaire, ce qu'une histoire drôle ci-dessous confirme:

> Military computer
> A large defence contractor finally succeeded in building a computer able to solve any strategic or tactical problem. Military leaders assembled in front of the new machine and were instructed to feed a difficult tactical problem into it. They described a hypothetical situation to the computer and then asked the pivotal question, "Attack or retreat?"
> The computer hummed away for an hour and then came up with the answer, "Yes."
> The generals looked at each other, stupefied.
> Finally one of them submitted a second request to the computer, "Yes what?"
> Instantly the computer responded, "Yes, Sir!" (*Military Intelligence and Other Jokes!*)

En russe les mots spéciaux pour la réponse aux commandements sont en usage: *Есть!* ou *Слушаюсь!* L'equivalent ukrainien est *Слухаюсь!* Pour se faire annoncer en russe et en ukrainien les expressions *По вашему приказанию прибыл!* (rus.) et *Прибув за вашим наказом!* (ukr.) sont employées. Pour répondre à une question du supérieur en russe il y a des mots spéciaux *так точно* et *никак нет*, tandis qu'en ukrainien les mots courants *так* et *ні* sont utilisés.

La comparaison de la structure et de la sémantique des formules figées des langues analysées montre que parmi ces formules il y a très peu d'équivalents. Cela s'explique par le fait que les formules militaires sont des unités phraséologiques

qui sont spécifiques dans chaque langue. Parmi les correspondances équivalentes sont principalement des commandements verbaux (ou combinatoires) qui ne se distinguent que par la forme de l'impératif: *Fall out! – Rompez! – Разойдись! – Розійдись!; Fall in! – Couvrez! – Стройся! – Шикуйсь!; Forward... MARCH! – En avant… MARCHE! – Вперед… Шагом МАРШ! – Вперед… Кроком РУШ!*

Nous avons constaté aussi la présence des équivalents partiels qui diffèrent un peu l'un de l'autre par la structure ou la sémantique. Entre certains équivalents de faibles différences peuvent exister :

- une des correspondances a la reprise ou un élément supplémentaire qui est absente à une autre: *Left turn! - À gauche… gauche ! – Нале-Во! – Ліво-Руч!*; *Rignt turn! - À droite… droite! – Напра-Во! – Право-Руч!;*
- le commandement est exprimé par des parties de la parole différentes ayant la même sémantique: *Attention! – Fixe! – Смирно! – Струнко!; Peloton (compagnie…) … Halte ! – Взвод (рота), Стій!*

Toutes les autres correspondances sont analogies. Les unités qui n'ont pas de correspondances et imposent une traduction littérale ou descriptive n'étaient pas trouvées, bien que de telles unités soient fréquentes parmi les phraséologismes en règle générale. Mais cette situation est inhérente aux unités phraséologiques dans le vocabulaire national général. Les commandements militaires sont des unités phraséologiques institutionnelles qui appartiennent aux unités les plus codifiées du discours institutionnel (Карасик). La sous-culture militaire de n'importe quelle nation se sert d'un assortiment des commandements plus ou moins semblables qui peuvent différer sémantiquement ou structurellement, mais l'absence absolue de tel ou tel commandement est très rare.

Les analogies dans les langues analysées sont en relations structurelles et sémantiques différentes:

Order, ARMS! – Reposez… Armes ! – Зброю, До ноги!
Right shoulder, ARMS! – Portez… Armes ! – Зброю, На плече!
Cover! – Serrez les rang! – Зімкнись!
Mark time, MARCH! – Marquez le pas… MARCHE ! – На місці, Кроком-Руш!
Change step, MARCH! – Взяти ногу по направляючому!
Counter-column, MARCH! – В протилежний бік, Кроком-Руш!
Coude à coude à droite, alignement ! – Вирівнятись по правому плечу!
Garde-à-vous – Attention!

Nous voyons que des analogies peuvent se distinguer par l'emploi des lexèmes avec significations différentes et/ou de la partie de parole différente, peuvent avoir des formulations figées différentes, peuvent avoir la quantité des éléments (structuraux et sémantiques) différente. L'analyse détaillée des différences de ces analogies n'est pas très utile pour un traducteur, par exemple, car le choix des éléments, de leur appartenance à la partie de parole, de leur forme ou de leur contenu n'est pas la prérogative du traducteur, les variantes ne sont pas

admissibles. Le traducteur ne doit que savoir la formule de la langue cible et n'a pas le droit de proposer des variantes en raison de l'institutionnalisation de ces unités de langue.

Les variantes sont possibles dans le cas où dans une langue il existe quelques versions d'un commandement dans une autre langue. On peut dire que les commandements militaires americains sont un peu plus divers que leurs équivalents en ukrainien (ou russe). On peut trouver, par exemple, quelques commandements qui correspondent à un seul commandement ukrainien *Вільно!* (russe *Вольно!* français *Repos!*):

Parade, REST! – un commandement général qui est donné dans les situations différentes;

Stand at ease! – un commandement qui permet de se détendre un peu, mais exige garder la tête et les yeux en position de commandement *Attention!*;

At ease! – un commandement qui permet se détendre, mais ne permet pas parler;

Rest! – le commandement le plus tolérant qui permet parler en formation.

En ukrainien (en russe) les nuances de ces commandements se rapportent avec les commandements supplémentaires *Не рухатись! (Не двигаться!) Не розмовляти! (Не разговаривать!)* etc.

Ayant trouvé les spécifités nationales dans les formules de communication militaires français, anglais et russes (ukrainiennes) nous sommes obligés de constater l'absence des spécifités nationales entre de telles formules russes et ukrainiennes. Il faut dire que les appellations et les commandements militaires ukrainiens sont pour le moment les calques (faites par la traduction littérale) des unités lexicales russes, ce qui provient du passé commun soviétique de l'armée russe comme de l'armée ukrainienne.

Les unités de langue étudiées dans cet article ne caractérisent qu'une dimension de la sous-culture militaire – le haut degré de la distance du pouvoir, mais dans toutes les autres dimensions il faut constater aussi une identité presque absolue de la CC militaire russe et ukrainienne. Les spécificités nationales de la sous-culture militaire ukrainienne sont en état de la gestation.

Comparant les coefficients reçus par l'équipe de G.Hofstede quant à la distance du pouvoir en France, en Russie et aux États-Unis (malheureusement les recherches sur les dimensions culturelles en Ukraine n'ont pas été faites) nous pourrons voir qu'ils sont très différents dans ces trois pays: le coefficient français est 68, americain – 40 et le russe – 93 (*Country comparison*). Cela veut dire que le niveau de la distance du pouvoir est bas aux États-Units, moyen (plutôt haut) en France et très haut en Russie. Cette caractéristique est exacte pour les CC civiles de ces pays. Quant aux CC militares, le niveau de la distance du pouvoir dans cette CC professionnelle est haut et la différence en fonction de la nationalité n'est pas grande. Mais cette différence existe quand même et se détermine par le degré de la distance du pouvoir de telle ou telle culture nationale. On peut mentionner ainsi les formes des appellations militaires qui sont plus courtoises en français, courantes en anglais et officiellement strictes en russe (et en ukrainien). La différence est visible

dans les formes grammaticales de l'impératif employées aux commandemets militaires qui sont neutres en anglais (infinitif/impératif), courtoises au maximum en français (la deuxième personne du pluriel) et catégorique au maximum en russe/ukrainien (l'infinitif ou la deuxième personne du singulier). La façon de communication la plus sévère est constatée aussi en russe/ukrainien (tutoiement et emploi du lexique vulgaire).

La perspective des recherches est la révélation des spécificités nationales en communication militaire liées avec d'autres dimensions de la sous-culture militaire.

Références bibliographiques

Hofstede, Geert H. *Culture's Consequences. Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*. 2nd ed., London: Thousand Oaks, 2001, 597 p.

Mihailova, Oxana. « Les particularités cognitives de la représentation des sujets de conflit dans la presse militaire et civile sous l'aspect de la traduction ». *Intertext* nr.1/2 (29/30) anul 8, Chişinău: ULIM, 2014, p.199-209.

Карасик, В. И. *Языковой круг : личность, концепты, дискурс.* Волгоград: Перемена, 2008. 390 с.

Пелепейченко, Л. М. (ред.) *Комунікативна особистість військовослужбовця Національної гвардії України в сучасному соціальному контексті.* Монографія, (Л. М. Пелепейченко, І. О. Лисичкіна, О. О. Лисичкіна, О. Г. Михайлова, О. О. Павлова, В. В. Посмітна, С. М. Ревуцька), Харків: Національна академія НГУ, 2014, 221 с.

--- . *Комунікативні стратегії і тактики правоохоронців у сучасному соціальному контексті:* монографія (Л. М. Пелепейченко, І. О. Лисичкіна, О. Г. Михайлова), Харків: Національна академія НГУ, 2013, 160 с.

--- . *Мовна комунікація в діяльності сил охорони правопорядку: Теоретичні засади галузевої комунікації.* Монографія, Харків: АВВ МВС України, 2008, 270 с.

***

Country comparison http://geert-hofstede.com/countries.html

Hofstede's Cultural Dimensions http://www.mindtools.com/pages/article/newLDR_66.htm

Military Intelligence and Other Jokes! http://forums.delphiforums.com/punster/messages?msg=8535.89

Interculturalité et exil – les couleurs de la France aux yeux des peintres roumains aux XIXe et XXe siècles: Nicolae Grigorescu et Theodor Pallady

Daniel GĂLĂȚANU
Université « Dunarea de Jos » Galați, Roumanie

Résumé
Cet article « civilisationiste » et interculturel est censé faire connaître à tous les francophones, les liens culturels du peuple roumain et de son ***intelligentsia*** avec la rayonnante culture française des XIXe et XXe siècles. Ainsi nous avons choisi pour notre étude deux des plus grands peintres roumains, les deux formés en France, l'un au XIXe siècle, l'autre au XXe, les « phares » de notre peinture nationale : Nicolae Grigorescu et Theodor Pallady**.** Le choix du mélange des cultures comme thème central de l'étude est intimement lié à celui de l'exil, mais également à celui de l'interprétation herméneutique de l'œuvre artistique proprement-dite. Nous insistons sur l'idée qu'un nombre important d'artistes roumains se sont affirmés et ont connu la célébrité au sein de la culture française. Tout cela est valable pour le XIXe siècle : le peintre Grigorescu (l'école de Barbizon), les poètes Anne de Noailles, Iulia Hasdeu etc., mais surtout pour le XXe siècle, où la tendance est encore plus évidente. Au delà de la peinture de Pallady et de la musique de Georges Enesco, par exemple, il suffit de mentionner la littérature roumaine de « l'exil » et d'expression française qui arrive souvent à se confondre avec la grande littérature française, car bon nombre de gens cultivés du monde entier prennent Panait Istrati, Mircea Eliade, Emil Cioran et surtout Eugène Ionesco, pour des écrivains français.
Mots-clés : *interculturalité, herméneutique, exil, centrum mundi culturel, Ecole de Barbizon, Nicolae Grigorescu et Theodor Pallady.*

Abstract
This "civilisationiste" article aims to make known to all the francophone people, the cultural bonds of the Rumanian people and its ***intelligentsia*** with the radiant French culture of the 19th and 20th centuries. That's why we chose for our study two of the Rumanian great painters, both educated in France, one in the 19th century, the other in the 20th, the "headlights" of our national painting: Nicolae Grigorescu and Theodor Pallady. The choice of the mixture of the cultures as the main topic of the study is closely related to the topic of the exile, but also with that one of the hermeneutic interpretation. We insist on the idea that a significant number of Rumanian artists knew the celebrity within the French culture. All that is obvious for the XIXth century: the painter Grigorescu (the school of Barbizon), the poets Anne de Noailles, Iulia Hasdeu etc, but especially for the XXth century, where the tendency is even more obvious. Beyond the art of Pallady and the music of George Enesco, for example, it is enough to mention the Rumanian literature of "the exile" and French expression which is often mistaken for the great French literature, because considerable cultivated people of the whole world take Panait Istrati, Mircea Eliade, Emil Cioran and especially Eugene Ionesco, for French writers.
Keywords: *intercultural, hermeneutic, exile, cultural centrum mundi, the Barbizon School, Nicolae Grigorescu and TheodorPallady.*

Les Roumains se mettent tous d'accord pour affirmer que, par la langue française, par la France elle-même, ils possèdent une manière dont ils pensent leur identité, leur plurilinguisme et donc leur universalisme. Le français est pour l'étranger, un instrument précieux à l'aide duquel il peut *raconter* son identité. Mais la langue c'est la culture, c'est le peuple, la nation. De ce point de vue, la culture française a toujours été la sœur aînée de la roumaine.

La France, le *Pays Lumière*, a toujours été pour l'intellectuel, l'homme politique, l'artiste roumain en crise, le havre du salut. Ici c'était le *centrum mundi*, la terre promise, rêvée, le lieu où tout pouvait recommencer. Au XIXe siècle, la France a été le modèle administratif, juridique, éducationnel et culturel des très jeunes Pays Roumains. Les fils des *boyards* d'habitude (parfois même les fils des humbles paysans roumains – tel fût le cas du peintre Nicolae Grigorescu) étudiaient à Paris et y allaient pour parfaire leur éducation et vision sur le monde, pour revenir après dans leur pays et y introduire le modèle français (d'ailleurs, dans la période de l'entre-deux-guerres, Bucarest était nommé le Petit Paris).

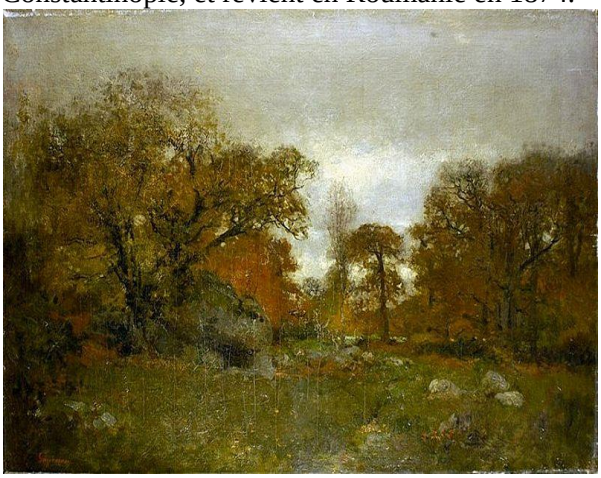
Ainsi, bon nombre de nos artistes ont-ils connu l'affirmation et la célébrité au sein de la culture française. Tout cela est valable pour le XIXe siècle : le peintre Grigorescu (l'école de Barbizon), les poètes Anne de Noailles, Elena Bibescu, Iulia Hasdeu etc., mais surtout pour le XXe siècle. Ce pour cela que nous avons choisi pour notre étude deux grands peintres roumains, les « phares » de notre peinture nationale, l'un du XIXe siècle, l'autre du XXe.

Nicolae Grigorescu est, sans doute, le plus grand peintre roumain du XIXe siècle. D'origine humble, il est né en 1838 dans le village de Pitari, à côté de Bucarest, dans une famille de paysans. Depuis son enfance il a été obligé de gagner sa vie. Ainsi, vers l'âge de 12 ans, commença-t-il à peindre des icônes orthodoxes, occupation qu'il n'abandonnera plus jamais tout au long de sa vie. Il reçoit plus tard des commandes pour réaliser la peinture murale de plusieurs églises et monastères (rappelons surtout l'ensemble du monastère d'Agapia, remarquable par le traitement réaliste du thème religieux et par les couleurs rayonnantes).

Conscient des lacunes présentes dans sa formation artistique, le jeune Grigorescu part, en automne 1861, à Paris où il s'inscrit à l'Ecole des Beaux-arts pour étudier surtout le dessin et la composition. Il fréquente parallèlement l'atelier de Sebastian Cornu, son compatriote, où il devient le collègue du célèbre Auguste Renoir.

En 1863, Grigorescu décida que le temps était venu d'ouvrir son propre atelier. Il quitte, par conséquent, l'atelier du professeur Cornu, et ouvre deux ateliers, l'un à Paris, l'autre à Barbizon, où il s'exerce à faire des copies d'après des toiles célèbres. A Barbizon, au milieu des peintres français, il se laisse séduire de la technique du paysage[1]. De retour en Roumanie, en 1864, il continue à peindre des paysages. Ce n'est qu'en 1867 que Grigorescu connaît la célébrité, au moment où il réussit à faire exposer 146 toiles aux Amis des Beaux-arts de Bucarest. En triomphe, il arrive à vendre plusieurs toiles et, il dépense tout l'argent gagné pour réaliser son vieux rêve, celui d'aller en Italie. Après l'Italie, où il admire Rome,

Naples et Pompéi, il se rend en Grèce, pour voir Athènes, ensuite il visite Constantinople, et revient en Roumanie en 1874.



Automne à Fontainebleau (1866-1869)

Cette longue suite de voyages enrichissant contribue pleinement à l'achèvement artistique de Grigorescu, mais ce qui compte le plus dans la formation du jeune peintre, c'est surtout son contact avec la France et l'Ecole de Barbizon. C'est pendant son long séjour dans ce village français qu'il arrive à assimiler et à intégrer dans son art les expériences de Millet, Courbet, Gustave Corot et, non pas en dernier lieu, de Théodore Rousseau.[2] Influencé par ce milieu artistique, le peintre roumain fait l'apprentissage des nouveaux moyens artistiques d'expression, dans l'atmosphère du culte pour la peinture *en plein air*, préparant ainsi le terrain à l'imminente l'apparition de l'Impressionnisme.

La période parisienne de Grigorescu est liée non seulement aux copies d'après Géricault, Rubens et Rembrandt qu'il réalise au Louvre, mais surtout à l'exposition de ses compositions originales à l'occasion de *l'Exposition universelle* de 1867, où il participe avec sept toiles longuement admirées, et au *Salon parisien* de 1868, où il présente sa fameuse *Jeune tzigane*.

Mais ni Paris, ni Barbizon n'ont pas longtemps retenu Grigorescu. Son vrai nid en France, le mieux approprié à sa création, a toujours été Vitré, une petite ville de Bretagne, où l'artiste a souvent séjourné au long de ses nombreux voyages d'études et de documentation. Comme il a toujours eu une véritable affinité élective pour le paysage, c'est ici qu'il approche toute la diversité thématique du genre et réussit à codifier dans ses compositions la spécificité de ce coin du monde figé sur sa toile.

A Vitré, il ne s'abandonne pas uniquement aux larges perspectives, mais il peint aussi des petites pièces modestes et obscures, des cuisines aux étagères remplies d'assiettes en faïence et où l'on trouve des paysannes bretonnes aux coiffes blanches occupées à broder ou à éplucher des légumes devant des fenêtres ou des portes largement ouvertes sur les jardins ensoleillés.[3]

Tout y respire la paix, la simplicité, la tranquillité et la pureté de l'âme, des valeurs que Grigorescu chérira tout au long de sa vie et s'efforcera de protéger contre les vicissitudes de l'époque.

Sa toile *Maisons à Vitré* surprend une belle journée d'été dans une petite ville qui garde encore les accents moyenâgeux des maisons massives en pierre de taille, de vieux murs et de vieilles ruelles étroites et obscures.

D'ailleurs, la grande contribution de Grigorescu à la peinture roumaine, dans son ensemble, est justement le paysage, qu'il commence à concevoir différemment par rapport à la tradition. Ce genre, méprisé par le passé, devient le centre de son activité. Ce changement radical d'attitude envers la nature mène à la transformation du paysage, conçu auparavant comme un décor inerte, conventionnel et inanimé, en l'équivalent poétique du motif devant lequel l'artiste vibre sincèrement et exprime librement ses sentiments.

Le narratif est ainsi rempl acé par le lyrique. La préoccupation d'enregistrer les détails, cède le pas aux émotions subjectives et personnelles. A la place de l'emploi obsessif de la couleur, définitoire pour l'art de son ancien maître français, Millet, Grigorescu met un accent grave et concret sur la présence humaine.

Au fur et à mesure que Grigorescu devient de plus en plus lui-même, le souvenir du maître Millet s'efface, aussi que l'attitude recueillie et solennelle devant le *paysan-idée*.[4] Le contact avec la peinture française, est définitoire pour l'ensemble de l'œuvre de Grigorescu. En matière de paysage, en adepte du *plein-air*, il devient l'un des précurseurs de l'Impressionnisme, mais ce contact est ressenti tout aussi bien dans ses compositions aux visages humains et dans ses portraits.

Pécheresse à Granville (1887)

Après avoir consommé, épuisé et intégré complètement l'expérience française, l'artiste se retire vers la fin de sa vie à Câmpina, en Roumanie, pour se dédier aux sujets paysans et rustiques : char à bœufs, portraits de paysannes et de nombreux paysages campagnards roumains.

Pour toute son activité artistique prodigieuse, Nicolae Grigorescu est admis en 1899, à l'Académie Roumaine, en tant que membre d'honneur.

Le XXe siècle est sans doute la période où la culture roumaine s'exprime le mieux en français, car c'est le siècle où l'occupation soviétique et cinquante ans de communisme ont poussé la crème de nos artistes à s'expatrier vers la « douce France » - au dire de Jean-Christophe.

Né le 11 avril 1871, à Iasi, Theodor Pallady était, à la différence de Grigorescu, le descendent d'une famille noble – la famille Cantacuzène. Sa mère, Maria Pallady, était la fille de Vasile Cantacuzène et son père, Iancu Pallady, descendait de la famille grecque de Paladesti.

Au moment de sa naissance, la culture grecque était remplacée par la culture française, qui avait conquis la bourgeoisie des Principautés Roumaines. Il étudie les disciplines des cours primaires avec un professeur français, et il finit les études secondaires au Lycée Saint Gheorghe à Bucarest. Le peintre part pour Paris, s'inscrit à l'école de Beaux-arts et travaille dans l'atelier de Jean Aman et puis de Gustave Moreau, tous les deux adeptes du mouvement symboliste et admirateurs de Baudelaire.[5]

La vie menée dans l'atelier de Gustave Moreau, qui pratique le libéralisme comme principe d'éducation, étant l'adversaire de l'académisme, va marquer la carrière de Th. Pallady et de son ami Matisse.

L'activité artistique du peintre Pallady se déroule en Roumanie à Bucium, pendant l'été mais aussi à l'étranger, Place Dauphine à Paris. A Paris, il reste jusqu'au 10 avril 1940, moment où il se réfugie en Roumanie, où il meurt le 16 août 1956. Tous les critiques ayant écrit sur l'œuvre de Pallady, ont pris en considération la dernière période de sa création, la maturité artistique, mais le début n'en reste pas moins important.

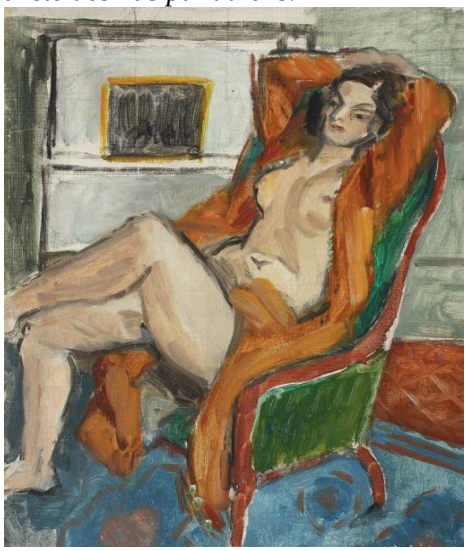
On ne saurait comprendre et juger la peinture de Pallady, en faisant abstraction du milieu où l'artiste s'était formé. Pallady doit beaucoup au climat artistique parisien. L'influence de l'esprit et de la sensibilité française est

manifeste. Pendant sa jeunesse, Pallady a eu pour camarades : Rouault, Marquet, Matisse, a fréquenté Puvis de Chavannes. C'est ainsi qu'il est venu en contact avec les tendances décoratives de l'art de l'époque.

Gustave Moreau avait à son tour exercé une forte influence sur ses élèves, ses principes ayant orienté leur goût. Moreau conseillait à ses élèves de visiter les musées pour pouvoir séparer le génie de la médiocrité, Pallady devenant ainsi un grand admirateur de Léonard de Vinci. Au début de sa carrière artistique, Pallady est un sensible. Il pratique une peinture fondée sur la différence subtile des tons et sur les couleurs foncées. Ce qui nous frappe est l'attention accordée aux détails, la tendance de rendre la forme par l'analyse des contours. (1907, *Dans la forêt ;* 1909, *Meule de foin*).

Le peintre fait organiser des expositions à Paris et en Roumanie. La première exposition est celle du février 1920, à Paris. Cette exposition avait été commentée d'une manière élogieuse par Jean Royère. La revue *Le Monde* signalait que Pallady *est surtout un coloriste et sa chromatique touche une vraie et une infinie richesse.*[6] En 1922, il expose 41 œuvres et en 1925, il ouvre une autre exposition préfacée par son ex-maître Jean Aman.

En 1928, une autre exposition est ouverte à Paris, dans la Galerie Eugène Blot. Cette exposition jouit d'une belle critique faite par la comtesse Anne de Noailles, poète célèbre à l'époque, la fille de Grigore Basarab, voïvode roumain. C'est elle qui avait saisi les dominantes de l'œuvre de Pallady - intelligences, sensibilité, poésie. « Tout est sagesse et ordre. »[7] Anne de Noailles surprit surtout la poésie des nus palladiens : *Je me suis sentie tout d'un coup séduite par la poésie triste des nus palladiens.*[8]



Nu dans le fauteuil (1927)

En 1926, on lui décerne en Roumanie, le prix national de peinture. Préoccupé par la littérature et la philosophie, assoiffé de perfection, Pallady expose à Paris l'œuvre *L'enfant prodige*, en 1900, toile monumentale définitoire pour sa création

Pallady n'avait adhéré à aucun de nouveaux courants, ni à l'impressionnisme, ni au cubisme, ni au fauvisme, ni au surréalisme. Influencé par Baudelaire, Mallarmé, par les symbolistes, par Moreau et Aman, ses maîtres, Pallady reste un individualiste, un artiste qui a pu soutenir la thèse qu'il appartenait à toutes les périodes.[9] Son génie projette son âme et son esprit sur la toile du monde réel, pour le récréer comme un alchimiste. *Pallady descend dans la matière ignoble pour la purifier, à l'aide de l'expression et des couleurs, de tout ce qui est inceste et impur, un*

tableau est un poème composé des lignes, formes et couleurs ; il est plus que peinture, il est pensée, sentiment, expression à l'aide de la peinture.[10]

La matière apparaît complètement transfigurée dans ses nus. Les volumes sont réduits à la fonction essentielle, consistant à évoquer les sentiments et c'est pourquoi il efface les détails qui obscurcissent l'esprit. La couleur rend l'âme de l'artiste. La chromatique a connu une richesse progressive : jusqu'à 1920, les gris dominent, puis, il ajoute les blancs clairs, le vert, le vert-gris, *jusqu'à 50 ans, la peinture a été mon maître, après 50 ans, j'ai réussi à la maîtriser.*[11]

Dans les toiles de Pallady, rien n'y est par hasard. Tout est précis, réfléchi. Dans son œuvre s'entremêlent les échos du symbolisme de Baudelaire et Mallarmé, de Debussy et de Bergson.

Toujours du Baudelaire (1939-1940)

Pallady est un peintre passionné qui veut surprendre les aspects les plus variés de la vie. Sa vision se matérialise en lignes droites, en angles incisifs, irascibles, elle est imprégnée de culture, de poésie et de littérature. Pallady lui-même affirmait que s'il n'avait pas peint, il aurait sûrement écrit.

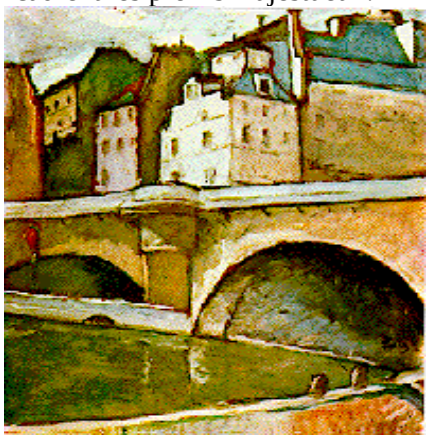
Il est par excellence un peintre d'intérieur. C'est à l'intérieur qu'il arrive à capter fidèlement la force et la beauté intrinsèques des réalités rendues sur ses toiles. La nature statique, « artificialisée », est la plus importante composante de l'univers imaginaire de Pallady, mais elle est en même temps un hommage aux *Paradis artificiels* baudelairiens. La propension du « peintre des intérieurs » à l'arrangement « scénique », est en effet une plongée dans l'univers intérieur de l'artiste en quête des nouvelles valences symboliques. « Depuis ses petites notes jusqu'à l'emploi d'un certain arsenal artistique, Pallady nous apparaît comme un artiste hyper-rationnel, poussé en permanence par son flux cognitif. C'est de cette conception de l'œuvre d'art qu'est issue l'ascèse chromatique qui définit sa peinture. »[12]

L'image est perçue dans sa profondeur. *(Marécage à la nuit tombante* - paysage) ; *Le Paysage de Bucium* correspond à une vision plus décorative. Les plans s'imposent sur le rapport des effets de perspective aérienne, mais leurs limites sont complètement perceptibles. La suggestion de l'espace continue d'être obtenue par les variations de tons, ce qui crée une atmosphère délicate, raffinée.

Le paysage *Le Monastère Caldarusani* semble marquer le passage vers une vision décorative plus accentuée. Le motif présente une interprétation avec des plans larges, distincts, bien délimités, sans aucun effet clair-obscur. Pallady commence ainsi sa période chromatique sans modulations - une période abondante en couleurs calmes, sans éclat.

Traversant une période des « gris », la peinture de Pallady s'oriente vers les formes d'expression plus lapidaires, plus simples, sévèrement soumises au dessein.

Caractéristiques de cette période sont les nus, les paysages intérieurs et les paysages de la Seine. (le *Pont-Neuf)*. Les paysages parisiens sont dominés par une sorte de mélancolie issue de l'aspect d'automne et par des couleurs discrètes, qui encadrent les profils majestueux.



Pont-Neuf

Les paysages peints au sud de la France sont plus lumineux avec une construction bien plus simple. La douceur des nuances, les tons, le rythme linéaire, un équilibre parfait entre tous, les éléments composants, offrent à ce type de peinture une grandeur simple, relaxante et étrange en même temps.

Une caractéristique essentielle de la vision s'exprime toujours par des moyens essentiellement plastiques.[13] Il intervient par l'accentuation des formes et des lignes, en soulignant l'effet de verticalité ou d'horizontalité.

La ligne et les directions jouent dans la peinture de Pallady un rôle très important. Pallady commence par l'étude de la réalité et finit par lui donner une signification spirituelle.

Ses toiles sont composées et analysées avant d'être peintes. Tout est longuement réfléchi et en rapport avec la capacité d'expression et de suggestion de chaque élément figuratif ou formel : le calme, le bonheur, le confort, la méditation, tous ces éléments sont rendus par la ligne, la couleur, la composition chromatique, l'harmonie. Même si Pallady a une vision moderne, sa composition reste classique.

Parmi les œuvres plus importantes de Pallady, il faut mentionner la *Nature morte* de grandes dimensions et *Le nu en chaise-longue*. Celles-ci sont le couronnement de sa création, « la réduction de la forme et de l'objet à leur expression essentielle »[14] images d'une réalité simplifiée.

Parfois on perçoit dans les desseins de Pallady une onde d'ironie et d'humour (*Au café, Le parc).*

Grâce à sa conception de l'art, à sa vision originale, Pallady nous apparaît comme un représentant typique de l'art de l'entre-deux-guerres. Sa peinture est celle d'un esprit qui cherchait *la pureté absolue*.

Aujourd'hui les grands musées du monde se disputent l'accueil des toiles de Grigorescu et de Pallady, les grandes salles de concert de l'Europe ou d'outre-

mer frémissent au rythme de la musique de George Enesco, quant à notre littérature, surtout celle de « l'exil » et d'expression française, elle arrive souvent à se confondre avec la grande littérature française, car bon nombre de gens cultivés du monde entier prennent Panait Istrati, Mircea Eliade, Emil Cioran et surtout Eugène Ionesco, pour des écrivains français.

Même si l'histoire ne nous a jamais ménagés - notre exil et notre place actuelle dans le monde contemporain en témoignent ! – le peuple roumain a toujours et très bien su produire et imposer au monde ses valeurs incontestables.

Notes

[1] Conformément à : Collectif., *Grigorescu,* Regia Autonomă "Monitorul Oficial", IIe éd., 2001.

[2] Conformément à: http://www.latribunedelart.com/nicolae-grigorescu-1838-1907-itineraires-d-un-peintre-roumain-de-l-ecole-de-barbizon-a-l

[3] *Voir* Catalina Macovei, *Nicolae Grigorescu,* éd. Parkstone, 1999, mais aussi, Collectif., *Grigorescu* Bucuresti :, Regia Autonomă "Monitorul Oficial", IIe éd., 2001.

[4] *Voir* Collectif, *Nicolae Grigorescu (1838-1907). Itinéraires d'un peintre roumain de l'école de Barbizon à l'Impressionnisme*, Paris: Éditions Somogy, 2006.

[5] *Voir* Julien, Philippe. *Les Symbolistes,* Neufchâtel : Edition Ides et Calendes, 1973.

[6] *Apud.* Oprescu, Ion. « Theodor Pallady ».*ARTA*, 2/1971.

[7] Anne de Noailles, Préface à *Peintures de Pallady*, Paris: Eugène Blot, 1928

[8] *ibid.,* p. 1.

[9] *Voir* Oprescu, Ion, *l'œuvre citée.*

[10] Anne de Noailles, *l'œuvre citée,* p. 2.

[11] *Apud.* Oprescu, Ion, *l'œuvre citée.*

[12] Şorban, Raoul. *Theodor Pallady*. Bucarest: Meridiane, 1975.

[13] *Voir* Bogdan, Radu. « Theodor Pallady ». *Theodor Pallady-Marturii (Témoignages),* Cluj: Dacia, 1971.

[14] *Ibid.,* p. 212.

Références bibliographiques

Grigorescu, Regia Autonomă "Monitorul Oficial", IIe éd., 2001.

Nicolae Grigorescu (1838-1907). Itinéraires d'un peintre roumain de l'école de Barbizon à l'Impressionnisme, Paris : Éditions Somogy, 2006.

Bogdan, Radu. « Theodor Pallady ». *Theodor Pallady-Marturii (Témoignages),* Cluj *:* Dacia, 1971.

Galatanu, Daniel. *Echos roumains dans la culture française au XXe siècle*. Galați : Éditions Zigotto, 2012.

Julien, Philippe. *Les Symbolistes.* Neufchâtel : Edition Ides et Calendes, 1973.

Macovei, Catalina. *Nicolae Grigorescu.* éd. Parkstone, 1999, mais aussi, Collectif., *Grigorescu,* Regia Autonomă "Monitorul Oficial", IIe éd., 2001.

Noailles de, Anne. Préface à *Peintures de Pallady*. Paris: Eugène Blot, 1928.

Oprescu, Ion. « Theodor Pallady ».*ARTA*, 2/1971.

Şorban, Raoul. *Theodor Pallady*. Bucureşti : Meridiane, 1975.

www.culture.gouv.fr.
www.ministerulculturii.ro
www.fabula.org
www.florilege.free.fr
www.latribunedelart.com/nicolae-grigorescu-1838-1907-itineraires-d-un-peintre-roumain-de-l-ecole-de-barbizon-a-l
www.roumanie.com/Nicolae-Grigorescu-peintre-roumain-de-l-Ecole-de-Barbizon-exposition-en-France-A001098.html
wikipedia.qwika.com/en2fr/Theodor Pallady
www.artisoo.com/fr/magasiner-par-artiste-theodor-pallady-c-66_156_1486.html
http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Travaux-de-Daniel-Galatanu.html

Герменевтика искусства и современные масс-медиа: об антропоцентризме смыслов и кризисе контекстов

Елена БОНДАРЕНКО
ВГУК (ВГИК) имени С.А. Герасимова, Россия

Résumé
Article traite des problèmes de perception des conditions des médias modernes. Les médias modernes ont des éléments de la perception esthétique. Dans le système des médias, l'attention est concentrée sur l'affichage à l'écran des arts (cinéma, télévision, vidéo), qui, de par sa nature vient de l'anthropocentrisme. Le développement de l'art à la base des progrès de la technique nous conduit d'une façon de plus en plus cachée et cryptée formes d'éducation de sens. Pour la perception et l'interprétation de textes des médias (notamment artistiques) il faut appliquer de différents systèmes d'analyse objective herméneutique. Pour déchiffrer le sens (les sens) de film contemporain (tv, internet, vidéo) ses contextes - l'ambiance de la pièce, le genre, le style, la direction, ainsi que les contextes de la perception. Il y a des versions, qu'on introduit un nouveau type de culture (« e-culture » ou la culture «numérique»). Dans cette situation, l'impact des contextes s'avère être plus « réduit » ou caché. Art la réalité est perçue comme une partie de la réalité physique, en dehors de la marque et d'un système symbolique d'images.
Mots-clés : *l'herméneutique de l'art, art, crise de contextes, e-culture, anthropocentrisme.*

Abstract
The article reveals the problems of the hermeneutics of art in relation to contemporary mass-media. Modern media do not function beyond the aesthetic aspects of perception. In the system of mass-media attention is focused on the on-screen arts (cinema, television, video), which is inherently anthropocentric. The evolution of arts on the basis of technical progress leads us to more and more hidden and encrypted forms of the emergence of meanings. For the perception and interpretation of media texts (especially fiction) it is necessary to apply different systems of hermeneutic analysis. For decoding meaning (range of meanings) of modern film (TV shows, Internet video) the leading role played by contexts – the atmosphere, the details, genre, style direction, and perceptions. There are versions of a new type of culture ("electronic" or "digital" culture). In this situation the influence of the contexts appears as "collapsed" or hidden. Artistic reality is perceived as a part of physical reality, outside the symbolic essence of the image system.
Keywords: *hermeneutics of art, screen art, crisis of contexts, e-culture, anthropocentrism.*

Наиболее частым заблуждением в рассмотрении форм бытия современного искусства является забвение современных масс-медиа. А между тем современные масс-медиа (включая интернет-медиа) не функционируют вне эстетических аспектов восприятия. Например, общение с компьютерными технологиями происходит через экран, и внимание, уделяемое информационной составляющей экранного образа, зачастую преобладает над всеми остальными точками зрения. Однако экранный образ несколько более сложен – среди герменевтических составляющих смыслообразования мы обнаруживаем и сложную визуальную образность, и

знаковость, и символику, и внутреннее пространство экрана, и монтажные переходы различных форм, и динамику звуко-зрительного образа. Обращаясь к природе экранной культуры, вспомним, что одно из первых ее определений звучало как «культура, где носителем информации является экран» (Бондаренко 12; Разлогов 49). История кино как первого (и базового) искусства экрана показала, что первое в мире искусство, где промышленное производство стыкуется с индивидуальным творчеством, не только стало основой новой (экранной) культуры, но и отразило генезис интеркультуральных аспектов восприятия (унаследованных от литературных сюжетов и языка живописных искусств) в культуре XX века. Язык раннего кинематографа (часто именуемого «Великий Немой») был не только универсален – он представлял собой поиск базовых универсальных ценностей, как этических, так и эстетических. Приход звука в кино заставил обратить особое внимание на то, какую информацию несет в себе (отображает) экранный образ. Акцент перешел на информационные составляющие – и анализ экранного художественного текста стал узконаправленным, затрагивающим один из уровней восприятия и/ или смыслообразования текста. Наибольшую трудность в культуре XX века представляла собой герменевтика экранного зрелища – поскольку экран как техническое достижение и как смысловое поле вобрал в себя практически все достижения предшествующей культуры, экранный образ мог быть истолкован чрезвычайно многообразно.

По предположению Ю. А. Помпеева, на исходе XX века «возникает ещё один – информационный – тип культуры, вызванный развитием компьютерной техники и появлением Интернета» (2). Исследователь связывает его с появлением особой – виртуальной – реальности. Однако проблема виртуальной реальности весьма сложна и имеет более глубокую историю. Так, практически любая реальность, воссозданная с помощью каких-либо средств – от человеческой психики до эквивалентов вещей, выраженных в системах самых различных понятий – является виртуальной. Виртуальной является и реальность экранного образа, которая создает особое время и особое пространство. Поэтому говорить о новой реальности, либо о виртуальной среде как о феномене современной культуры, с нашей точки зрения, нет оснований. Любое художественное пространство виртуально. Представлять «цифровую культуру» как прорыв к совершенству в иной реальности, с нашей точки зрения, бессмысленно. Французский теоретик постмодернизма Пол Вирильо предлагал физическую модель виртуализации мира на уровне процесса электронных коммуникаций (97). Однако виртуальная реальность всегда представляла собой определённую часть воспринимаемой человеком психической реальности, которую человек воссоздавал в научных и художественных произведениях, иначе говоря, воспроизводил в своей деятельности в виде особой искусственной знаково-культурной системы. Виртуальная реальность была (и остается) особым

способом познания мира, применение которого, на наш взгляд, наиболее ярко выражено на примере искусства.

По мнению исследователей и аналитиков феномена «цифровой культуры» (Ю. Каблова, М. Кастельс, У. Эко), персональный компьютер заставляет каждого человека не только жить в программируемой не без его личного участия виртуальной реальности, но и постоянно совершенствовать способы символического и знакового кодирования информации. Эволюция образной системы экрана идет по пути функциональной знаковой грамотности и все большего «сворачивания», конденсации, концентрации информации. Отмечено исследователями и то, что организация материала в электронной среде становится принципиально иной (принцип «гипертекста»). По меткому замечанию Умберто Эко, в электронных текстах мы имеем дело «со свитком, который можно читать в любом направлении, практически бесконечно» (57). Однако обратим внимание на то, что избрано в качестве образа для сравнения. Восприятие мира как свитка, где существенным для рождения образа может оказаться любое направление, традиционно для китайской живописи. Таким образом, мы просто имеем дело с чрезвычайно насыщенным информационным пространством, осмысление которого, хотя и многопланово, но пока еще не выходит за рамки уже существующих в культуре типов образного восприятия. В системе современных масс-медиа внимание зрителя (потребителя современной культуры) сосредоточено, в первую очередь, на экранных искусствах (кинематограф, телевидение, видео), которые по своей природе антропогенны, и, как следствие, антропоцентричны. В основе языка экрана лежит ярко выраженный антропоцентризм; условные единицы экранного языка – кадр, экранное время, экранное пространство, – изначально содержат в своей структуре базовые отсылки к восприятию человека как центра и основы художественного мира. Это можно трактовать двояко: как следствие антропоцентричности всей системы искусств, которая изначально существует как способ познания человеком окружающего мира, или как метод сознательного исследования мира через антропоцентризм, рассматриваемый как способ отражения реальности на экране. Отметим, что эволюция искусства на основе технического прогресса приводит нас к все более и более скрытым и зашифрованным формам образования смысла, где для восприятия и интерпретации медиатекстов (в особенности, художественных) приходится применять различные системы герменевтического анализа.

Для дешифровки смысла (комплекса смыслов) современного фильма (или телепередачи, или видеосюжета, размещенного в интернете) ведущую роль начинают играть контексты – атмосфера, детали, жанр, стилевое направление, а также конкретные контексты восприятия (времени, эпохи, социальной ситуации). В течение XX века мы наблюдали различные тенденции отношения к контекстам. Так, в двадцатые годы сам кинематограф был источником новых контекстов восприятия, придавая миру невиданную доселе динамику, предлагая способ восприятия и осмысления мира, равного

которому по силе непосредственного воздействия не было (примеры – и Дзига Вертов с его манифестальным документальным кино, и С. М. Эйзенштейн и его художественный мир «монтажа аттракционов» в картинах «Стачка» и «Броненосец «Потемкин»»). Тридцатые стали временем рождения самых различных вариантов реализма – от поэтического реализма М. Карне и Ж. Превера (кино Франции) до пресловутого «социалистического реализма» в картинах об истории и современности СССР, а также классической эпохи раннего звукового Голливуда. Послевоенные годы принесли кризис сознания и расширения бытовых контекстов: если ранее зритель искал в чужом быте привычных героев и узнаваемые конфликты, то теперь знакомые драматические ситуации разворачивались в непривычных (в том числе символических и знаковых) контекстах. Не случайно это десятилетие – время «взрывного» роста национального кинематографа. Здесь нашло свое развитие и другое свойство экранного образа – реальность, диктуемая его восприятием, стала столь сильной, что могла уже имитировать исходные (литературные) художественные пространства, искажая их, полностью подчиняя идее автора. Кинематограф, а вскоре и телевидение, становилось средством воспитания, борьбы, сомнения в мире, и анализ смысловых составляющих все чаще ограничивался лежащими на поверхности смысловыми аналогиями. В поисках смысла фильма критики могли приводить противоположные концепции, и для одного из уровней восприятия они в принципе были правильными, хотя в целом оказывались далеки от истины. Так, например, о чем же был фильм Э. Лотяну «Лаутары» - о тяжелой жизни молдавских цыган, о несчастной любви и разлуке двух подростков или о вечной силе искусства, которое помогает нам выжить в суете бытия? Однако то, что было истинным смыслом произведения, было выстроено на множестве культурных и бытовых контекстов, реалии которых в настоящее утрачены, но могут быть восстановлены в процессе просмотра фильма. То же самое относится к большинству фильмов шестидесятых годов. Для их восприятия надо либо знать культурные и бытовые контексты, либо быть готовым «читать» их через язык экрана, познавая вместе с сюжетом и то отношение к миру, которое и являлось главной ценностью искусства экрана в это десятилетие.

Семидесятые принесли новый кризис. Правилом становился отказ от установленных правил. Эта тенденция и привела к возникновению многих произведений постмодернизма, для которых контекстом становился контекст художественных произведений, процитированных прямо либо косвенно. Наиболее яркими примерами этой тенденции можно считать фильмы Ларса фон Триера (европейская традиция) и Квентина Тарантино (квинтэссенция традиций американского кино). Однако восприятие этих фильмов для рядового зрителя уже крайне затруднено. Не обладая знаниями контекстов, на основе которых созданы картины этих режиссеров, мы получаем «новую художественную реальность», где восприятие обладает некоей изначальностью, где знаковое и символическое значение образов «свернуто»

настолько, что концентрацию информации легко принять за её противоположность – «ненасыщенное» художественной информацией пространство, где язык экрана вновь начинает осваивать примитивные формы рассказа (ручная, но не «субъективная» камера, последовательный монтаж, условные декорации у Ларса фон Триера; «простейшие» сюжетные ходы и имитация «одноплановости» персонажей и жанровых структур у Квентина Тарантино). Не миновала эта тенденция и телевизионные сериалы. Наибольшей популярностью в последнее десятилетие XX века и первое десятилетие века XXI пользовались те сериалы, где опора на бытовые контексты сведена к минимуму. Интересно, что и само художественное пространство фильмов, подчиняясь этим тенденциям, становится комбинированным – бытовые контексты воспроизводятся с помощью самых современных технологий: например, в картине Б. Лурмана «Великий Гэтсби» все поражающие воображение реалии времени воссозданы с помощью компьютерных технологий.

В этом случае попытки провести герменевтический анализ приведут к доказательству антропологической функциональности экранной культуры на новом уровне. Однако все истолкования будут не вполне адекватны, так как возможностей прочтения современных экранных текстов слишком много. Виртуализация реальности создает впечатление многозначности образов. Возникает художественное пространство нового типа, где реалии зачастую отделены от персонажа (и в процессе съемки, и в восприятии зрителя). Потеря ощущения неразрывности связи героев с художественным миром приводит к упрощению восприятия – влияние контекстов оказывается «свернутым» или скрытым настолько, что художественная реальность воспринимается как часть физической реальности, вне знаковой и символической сути образов. Но говорить о новом этапе культуры на этом основании все же рано – цифровые методы записи информации привели к революционному скачку технологий, но не изменили пока методов художественного осмысления реальности.

Библиографические ссылки

Бондаренко, Е. А. « Ценностные аспекты формирования медиакультуры подростков », *Ценностные аспекты современного образования*, сборник научных трудов. Москва: АНО «ИИМ», 2001.

Вирильо, П. « Проблемы виртуальности. Интернет: культура и образование ». *Матлы междунар. науч. конф.* / Ред. С.Т. Махлина, Т. В. Ляшенко, СПб.: СПбГАК, 1998.

Помпеев, А. Ю. *Виртуальная реальность» в современной культуре. Аналитика культурологии* [Электронный ресурс]: Электронное научное издание / Кафедра культурологии ТГУ им. Г.Р. Державина / Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина, 2006. (6). Режим доступа: http://tsu.tmb.ru/culturology/journal/6/pompeev1_2006.htm

Разлогов, К. Э. и др. *Новые аудиовизуальные технологии*. Москва: Едиториал УРСС, 2005. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст / Умберто Эко – Интернет. – 2009. – № 6–7.

To Be or not to Be Charlie: A Discussion on Freedom of the Press *versus* Hate Speech

Anca Raluca PURCARU
"Apollonia" University of Iași, Romania

Résumé
Cet article se concentre sur les principes d'éthique que les mass-media devraient respecter dans une société multiculturelle. La publication controversée *Charlie Hebdo* a été dans le centre de l'une des plus dramatiques scènes de violence depuis 2006, quand la publication des dessins animaux dans la publication Danois *Jyllands Posten* a engendré une série de protestes violents dans le monde Musulman finis avec la mort de centaines personnes. L'attaque terroriste du 2014 fini avec une douzaine de morts a élevé de nouveau la question de la liberté de la presse. D'une part, la liberté du discours est une des plus précieuses valeurs démocratiques. De l'autre, ça pose le problème de la responsabilité étique des media de concilier les différentes cultures et ne pas devenir un des combattants dans une guerre culturelle. Autrement dit, la liberté implique la responsabilité. Une autre conséquence du l'attaque a été diviser entre les personnes qui se sont identifiées avec *Charlie* et celles qui ont désapprouvé son attitude satirique. Dans les media sociale, choisir une coté a été impératif. Cette division n'est pas libre de conséquences pour comprendre les valeurs Européennes en général et les valeurs éthiques des media dans une société multiculturelle en particulier. On va discuter sur ces valeurs ci.
Mots-clés : *éthique journalistique, liberté du discours, tolérance culturelle, responsabilité media, valeurs démocratiques*.

Abstract
This paper discusses the ethical principles that the media should apply in a multicultural society. The controversial French satirical publication *Charlie Hebdo* has been in the centre of one of the most dramatic European scenes of cultural violence since 2006. That year, following the publication of a handful of cartoons in the Danish local newspaper *Jyllands Posten*, there have been a series of violent protests in the Muslim world that ended with the death of over one hundred people. The terrorist attack of 2014 on the French publication which ended with twelve deaths raised one again the issue of freedom of the press. On the one hand, journalists claim that the freedom of speech is one of the most treasured democratic values. On the other hand, there is the question of the ethical responsibility of the media to mediate between different cultures, along with the interdiction to be one of the actors implicated in a particular cultural war. In other words, freedom comes with responsibility. Another consequence of the attack was the gaping between those who identified with the satirical attitude of *Charlie* and those who did not. On the social media, it became imperative to take sides and state a position. This gaping is not without consequences upon the understanding of the European values in general and of the media ethical values in a multicultural society, in particular. These are the values that the paper shall discuss.
Keywords: *journalism ethics, freedom of speech, cultural tolerance, media responsibility, democratic values.*

I learned that very often the most intolerant and narrow-minded people are the ones who congratulate themselves on their tolerance and open-mindedness.
Christopher Hitchens

In 2005, in a Danish local paper, *Jyllands Posten*, published a series of caricature cartoons which depicted Muhammed. As the cartoons were considered to be insulting towards both Muhammad and Islam, and as Islamic religion forbids iconic representations, the publication of those cartoons generated a series of protests from the Muslim community in Denmark that extended in the Muslim countries, as well. In 2006 the protests from the Muslim countries registered over one hundred deaths, due to police intervention. Not only did the Danish authorities not intervened to stop the conflict, but the cartoons soon became a symbol of the freedom of speech and the symbol of Danish publications (under the slogan 'Buy Danish') and were reprinted world-wide in a sense of solidarity with the Danish publication. However, some critics argued that the cartoons manifested disrespect towards the Islamic religion and also constituted an offense towards an important Danish minority – the Muslims.

The question of the freedom of the press was raised and discussions between supporters of the cartoons and their adversaries continued. It was even regulated in manuals of journalistic ethics. Aidan White's *The Ethical Journalism Initiative* mentions the incident in the chapter dedicated to intolerance and racism stating:

> Too often, ignorance and the lack of appreciation of different cultures, traditions and beliefs lead to media stereotypes that reinforce racist attitudes and strengthen the appeal of political extremists. Certainly that's how many people in the Muslim world saw the row over cartoons of the Prophet Mohammed. They point to media stereotypes of the Arab world that seem to be greater and more dangerous than they have been for decades. They say that media fail to distinguish between fundamentalism and mainstream Islam and appear to regard engagement with religious communities as compromising progressive values rather than an opportunity for dialogue in order to win people over (102).

But this journalistic ethics observation did not stop a second conflict from erupting. In 2015, the French publication *Charlie Hebdo* was submitted to a terrorist attack which ended with twelve deaths. France has the largest Muslim community in Europe and Islam is the second religion as number of believers after the Roman Catholic. Although the French Muslim community is this important, the *Charlie Hebdo* publication took the task to publish satiric cartoons towards Islam. The publication did not stop this enterprise despite all terrorist threats. Moreover, the threats somehow encouraged the publication to continue under the sign of a so called martyrdom in the name of – in our opinion misunderstood – freedom of speech. *Charlie* Hebdo pertains to the genre of caricature. Considering that the genre of caricature uses artistic language in moralising purposes, one could believe that, consequently, *Charlie Hebdo* publication could have moral merits.

The aesthetics category in which caricature belongs to is the comic, which is traditionally linked to the moral values. Some of the most brilliant play writers who dedicated their work to comedy tried to portray some of society's vices in order to draw attention to what was morally wrong and correct the disfunctional aspects. For instance, satire, the literary genre, ridicule vices, but the purpose is to use different means, such as irony, parody, even sarcasm, to draw attention upon the portrayed social issues, in order to inspire social reform (*Encyclopaedia Britannica*) and improve those negative aspects it signals. It is, in other words, constructive criticism. The new type of satire is, in contemporary art, caricature.

There are many nuances of the comic in the arts, some of which, such as irony, have a more socially constructive role than others, such as sarcasm. Irony is a milder technique of revealing the gap between what is and what is supposed to be and it has an educative purpose: it aims at correcting the negative aspects of human nature and behaviour. Sarcasm and satire, on the other hand, register a higher degree of violence, which alienates its target and socially marginalises it. If irony is "laughing with", sarcasm is "laughing at". There are these two sides of laughter, as Vasile Morar notices while analyzing Hartmann's "ethos of laughter": one which is full of compassion, kind and generous ("full of heart"), and another, which is cruel, express hatred, contempt, resentment. The first celebrates the unity of a group and makes it possible for that group to accept new members, and the second rebuilds the group's unity by rejecting and punishing some of its members.

Charlie Hebdo fits into the latter category. This means that its social utility is questionable, since it marginalises and ridicules a certain category of society member, in this case, the Muslims. Moreover, it is difficult to sight the constructive criticism of this publication, but it is so easy to notice that it is sarcastic and even cruel.

Barenakedislam.com website presents us with a selection of "the best" caricatures. Analyzing their content, we find that the cartoons can justifiably be described as violent, offensive, disrespectful, vulgar and even pornographic. These characteristics of the cartoons have nothing in common with morality or ethics.

For instance, the fifth caricature pictures The Koran, Muslim's Holly Book, full of bullets, together with the statement "Le Coran c'est de la merdre. Ça n'arrête pas les balles." (*The Koran is crap. It does not stop bullets*). There is little place for interpretation in this statement, we find the offense brought to The Koran to be less humoristic than this artistic genre should be and more aggressive.How different this attitude is than that of Pope John Paul The Second, the first pope to enter in a synagogue, a protestant church and a mosque, and also the first to kiss the Koran. The gesture was both criticised and praised, but its significance remains that of showing respect and tolerance towards a different religion, with which Christianity shares some of the values, such as the love of divinity, peace and pears.

Moreover, the last image selected to appear on "the best" section of the site is a cartoon which depicts a hand coming out of the pages of the publication and making a vulgar sign (we can not translate its meaning out of respect for our

readers) which suggests a certain "Je m'en fiche-ism" towards the public. This statement alone summarises a non-ethical attitude, since it shows disregard towards the consequences the publication has upon its public (not only upon its critics, but upon the category of public it affects the most – the Muslims) and it also shows the refusal of dialogue.

Dialogue (religious dialogue, cultural dialogue etc.) is one of Europe's fundamental values and one of the conditions of constructing a peaceful society and creating significant human relations. Therefore, this kind of attitude finds no place in the Democratic Europe one of the greatest French thinkers envisaged, namely Edgar Morin. The Europe he thought of is one of respect towards diversity.

Edgar Morin draws the attention on the fact that Europe is becoming more and more aware of its cultural heritage: its unity in diversity. This kind of European diversity is both its heritage and its creation. The originality of the European culture consists not of Its Greek, Roman and Christian legacy, not of creating Modern Science and Reason, but of being both the creator and creation of antagonisms such as religion versus reason, philosophy versus science, tradition versus evolution, individuality versus community etc. The dialogic is continuous and none of the adversaries obtained supremacy and freed itself from the other. Moreover, the adversaries borrowed elements from each other in order to continuously redefine and improve themselves. To sum up, the bond between the parties of these antagonistic couple is unbreakable. Becoming aware of the richness of its diversity of cultural orientation is what led to the birth of the New European Consciousness.

Europe did not give birth to democracy, Athens did. Moreover, American democracy was born prior to the European one, since all discriminated cultures migrated there to find freedom. Totalitarianism was the main impediment of European democracy. In the democratic vision, plurality is a natural, useful phenomenon. Unlike totalitarianism, which finds that the individual should be in complete harmony with the rest of society, democracy respects antagonism, institutes pluralism. Dialogic is the main feature of democracy. The type of democratic harmony is that of Heraclitus'. The European democracy summarises the European dialogical spirit.

In order to reconstruct Europe after 1990, Morin believes it to be necessary to engage in a quest of peace, in opposition to religious intolerance, totalitarianism, fundamentalism etc. In order to achieve this enterprise, the key is dialogue. In conclusion, the best way of correcting fundamentalism is to mediate between different cultures that compose Europe and not to marginalise it:

> We begin to understand that the best means of fighting the worst nationalism is to preserve and highlight the rights of nations by meta-national associations. We begin to understand that the best means of fighting the worst fundamentalism is to preserve and highlight all religions and spiritual messages, letting the dialogue between them to reveal the inner warp that connects them. We begin to understand that the homogenisation of the planetary culture is not necessary, on the contrary,

> what it needs is the free development of cultures, by complex means of dialogical exchanges (178).

If democracy is at Europe's core, what is the place of freedom of expression? On Europa.eu, the official website of the European Union run by the Communication department of the European Commission on behalf of the EU institution, cites the European values established by The Treaty of Lisbon:

> Human dignity, freedom, democracy, equality, the rule of law and the respect for human rights: these are the core values of the EU which are set out at the beginning of the Treaty of Lisbon. […] Promoting these values, as well as peace and the well-being of the Union's peoples are now the main objectives of the Union. These general objectives are supplemented by a list of more detailed ones, including the promotion of social justice and protection, and the fight against social exclusion and discrimination […]. The Charter lists all the fundamental rights under six major headings: Dignity, Freedom, Equality, Solidarity, Citizenship and Justice.

We notice that among the fundamental European values freedom (including freedom of speech) and democracy play a key role, but these two values do not stand alone, they are accompanied by values such as peace among people, dignity, equality and solidarity. The indissolubility of these values is reaffirmed by The Charter of Fundamental Rights of The European Union. In The Preamble, it is stated that:

> Conscious of its spiritual and moral heritage, the Union is founded on the indivisible, universal values of human dignity, freedom, equality and solidarity; it is based on the principles of democracy and the rule of law. It places the individual at the heart of its activities, by establishing the citizenship of the Union and by creating an area of freedom, security and justice.

Article 22, *Cultural, Religious and Linguistic Diversity* states as follows: "The Union shall respect cultural, religious and linguistic diversity." The article is very important, because it presents us with the limits of the human freedom. Freedom is, indeed, at the core of democracy, but we must understand it correctly.

The Latin dictum "Sub lege libertas" states the limits and conditions of possibility of human freedom: the law. Law guarantees freedom, because it protects the individual, but the law protects all individual, hence the limits of one's freedom. One's freedom ends where the freedom of the other begins. The law may not necessarily refer to legal regulations; it may also refer to ethical principles or moral advice.

Freedom of speech, as species of freedom, is not without constraint. The liberty to speak must be corroborated with the other social values, since speaking is a social act. In Europe, the value of free speech must be corroborated with the other European values such as social solidarity.

We must always balance between freedom of speech and the other values such as not doing harm to others. This is John Stuart Mill's harm principle analyzed by David van Mill for Stanford Encyclopedia of Philosophy. According to this principle, limits can be set to individual rights in order (and only for this reason) to prevent harming others. One of the censured forms of speech in liberal societies is hate speech. Mill's formulation of the harm principle does not seem to include psychological harm (it applies to direct harm to rights) and does not allow public censure for such cases, but if we were to extend it to the mental realm, hate speech would be eliminated. An alternative formulation to Mill's harm principle is the offense principle. Even liberal societies imposed some restrictions on free speech if offense was caused. Mill's harm principle is also an elementary part of the liberal defense of individual freedom, since liberals defend freedom in general and free speech in particular. But it has been argued that the liberty of speech must not be automatically privileged when it comes to other liberal values such as democratic equality.

The idea van Mill supports is "that to begin from a principle of unregulated speech is to start from a place that itself needs to be vigorously defended rather than simply assumed"; so we must rather find arguments to allow speech rather than to find arguments to forbid it.

In order to do so, we recommend appealing to Mill's concept of "social utility". We must ask ourselves if the act of speech is socially useful and has any kind of positive consequences that would justify setting it free in the social space. Since the problem of censuring free speech by legal regulations pertains to the juristic sphere, we recommend placing the discussion in the realm of ethical regulations and principles. Using Mill's ethical principle of utilitarianism as an ethical decision method means analyzing the consequences the act of speech may have (both positive and negative) and decide in favor of the one with the maximum of utility.

We could also link the concept of utility with the public interest. Would offering the public a reading just because they would like to read it be in their best interest? The public interest is not to give people what they want, what makes them happy, what they are interested in. Karen Sanders makes a good point when she argues that psychopaths would like to kill people and sadists to torture them. The author believes that examining an action's consequences is something we all do in assessing the rightness of an act, and, even though there are some difficulties with this as an absolute ethical principle, it is still useful in guiding journalists in their practice. We share Sanders' belief that it is "not freedom of expression as such which is the ultimate value" and it is sometimes more prudent to keep silence:

> Some kinds of communication may be considered unwise because of the disproportionate harm they might cause. Others may be considered intrinsically contrary to respect for our fellow human beings. This perspective is founded on an understanding of humans as being more than the sum of either the color of their skin, their gender, their body, sexuality, ethnic group or religion. From this viewpoint, certain kinds of

> coverage might be considered unhelpful, not necessarily because of any harm they might cause, which they may do, but because of the contempt they evince for the worth of other human beings (72).

The journalistic speech should be subjected to more detailed ethical analysis than that of one individual, since the social responsibility of the journalist is even greater than that of the individual. Mass-media have the social responsibility of making themselves useful. Before broadcasting, mass-media should subject their discourse to a rigorous analysis in order to establish its social utility. If what they intend to broadcast turns out to have no social utility, the media should practice self censorship. In a multicultural society, this means analyzing how mass-media contribute to creating or maintaining social cohesion and solidarity between the cultures that compose it. In other words, the media have an obligation to contribute to democracy, to support it, and this means to respect the diversity that compiles that democratic society. From this point of view, publications such as *Charlie Hebdo* have little utility if any.

In The Third Culture Model, belonging to the American Professor Fred Casmir, an attempt not only to reconcile different cultures, or to produce a fusion between them, but to bring harmony between them. We share Dumitru Borțun's perspective on the role mass-media should play in this third culture model. If so far the media was engaged in the game of power between the oppressed and the oppressive, always replacing the power balance between them, it is now time that the media stopped taking sides and contributed to creating a mutual beneficial goal.

In Europe, the mass-media should therefore serve the interests not only of a cultural group, but of all the cultures pertaining to the multicultural society and the interests of that multicultural construct itself. The trust in the European multicultural approach was shaken by the latest events, as Aidan White believes:

> In Europe, there is a weakening confidence of the old approach of multiculturalism and growing intolerance" […]. Journalists need to navigate with care around racism and extremism to avoid stirring up intolerance, and to report fairly the mosaic of languages, religion, cultures and different historical perspectives that shape modern society. It is an issue at the heart of the Ethical Journalism Initiative. Many newspapers, broadcasters and other media outlets have failed to rise to the challenge of portraying the global social revolution. Instead of raising awareness and challenging ignorance, they stoke the fires of intolerance and racism (94).

In order to fight both racism and intolerance, EJI tries "to raise awareness within media about diversity issues and to promote changes that will strengthen journalism by putting the focus on media quality" (104).

To sum up, the media should not engage in the cultural or religious disputes in order to take sides, but should mediate the conflicts between them.

Charlie Hebdo allegedly engaged in a war against Islamic fundamentalism, but the collateral victims were an entire religious minority. Fighting

fundamentalism and creating a tolerant society is indeed an European goal, but fundamentalism will not be eliminated by deepening the gap between religions and by practicing an intolerant and offensive attitude on return.

After the *Charlie Hebdo* became the victim of the unjustifiable terrorist attack, the public became divided between the supporters of Charlie and those who opposed it. On the social media, namely on Facebook, a phenomenon took place: users chose to identify with Charlie or not to identify with it and the choice was signaled by changing their profile picture with one of the two statements: "Je suis *Charlie*" ("I am *Charlie*"), "Je ne suis pas *Charlie*" ("I am not *Charlie*"). This identification process hides another process, more subversive: users took sides in the conflict. Instead of finding a way to minimize the conflict or instead of opening a line of dialogue, the social media thus contributed to deepening the gap between those implicated in the conflict.

Identifying with *Charlie* also meant identifying with the belief in the non limitation to free speech. In the collective consciousness, Charlie became a sort of martyr of free speech. We find that there is little in common between *Charlie Hebdo* and the democratic value of freedom of speech. Moreover, we find that the deeply regrettable terrorist attack has removed the attention from the ethical question of the media responsibility to fight against fundamentalism by maintaining a peaceful, non aggressive attitude. The risk now is Europe engaging in an anti-fundamentalist movement by becoming itself a representative of an intolerant attitude.

Bibliographical References

Encyclopaedia Britannica. < www.britannica.com>

Europa.eu.< http://ec.europa.eu/archives/lisbon_treaty/glance/rights_values/index_en.htm>

Mill, David van. „Freedom of Speech". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* (Spring 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/freedom-speech/>.

Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări şi texte.* < http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/>

Morin, Edgar. *Gândind Europa*. Bucureşti: Editura Trei, 2002.

Sanders, Karen. *Ethics and Journalism*. United Kingdom: Sage Publications, 2003.

White, Aidan. *The Ethical Journalism Initiative.* Brussels: International Federation of Journalists, 2008.

Particularități pragmatice în cazul mesajelor electorale din Republica Moldova

(Studiu de caz, Campania Electorală 2014)

Tatiana VERDEȘ
Universitatea de Stat din Moldova

Résumé
Le point de départ de l'enquête proposée est l'hypothèse qu'il faut voir tout discours politique comme une publicité, étant donné que le but du message implicite est d'assurer le vote pour le candidat. L'analyse pragmatique menée revèle la manière de se présenter des politiciens, mais en même temps la façon de caractériser les opposants politiques. Ainsi qu'on perçoit la crédibilité du message électorale de l'émetteur. La présente étude vise â analyser en détails les aspects suivants: le contexte, le contexte des situations, les formes d'interaction, des actes pragmatiques, des fonctions du langage avec des nuances pragmatiques, des moyens discursifs pour demander un vote en s'adressant aux électeur, mais aussi la relation candidat-élection, illustrées par les textes des dirigeants politiques de la Campagne Electorale 2014 en Moldavie.Enfin, on a conclu que le dynamisme communicatif est le résultat des changements dans l'attitude de l'électorat, ainsi que le mot est devenu l'arme qui influence les électeurs. À travers le style, la structure, le contenu et la fréquence de diffusion de messages électoraux adaptées à la politique, peuvent être manipulées de manière que l'électeur soit persuadé que ses décisions sont correctes en découlent de son intérêt.
Mots-clés : *discours politique, message électorale, particularités pragmatiques, moyens discursifs.*

Abstract
The starting point of current investigation is the hypothesis that every political speech must be perceived as a commercial one, the final purpose of implicit message being the assurance of vote on behalf of the candidate. The realized pragmatic analysis emphasizes the way politicians are perceived, the way they present themselves, but also how they characterize the political opponents, harnessing the credibility of the emitter of an electoral message. This study is meant to analyze in detail the following aspects: context, situational context, ways of interaction, pragmatic acts, language functions with pragmatic accents, manners of speech to ask for a vote by means of addressing to the electorate, but also the candidate-electorate relationship, exemplified by political texts of leaders of the 2014's Electoral Campaign in the Republic of Moldova. In the end, it has been concluded that communicational dynamism is the result of change in attitude of the electorate, the word becoming the weapon that sensitize the electing public. By means of style, structure, content, but also the frequency of diffusion of electoral messages adapted to the political context, it is possible to manipulate such that the elector to be convinced that his attitudes and decisions are the most naturals and originate in the pursuit of personal interest.
Keywords: *political speech, electoral message, pragmatic particularities, manners of speech.*

Considerații teoretice

În ultimii ani, discursul politic din Republica Moldova devine tot mai variat și mai complex, o expresie a modernității sociale ce se manifestă ca o activitate strategică ce implică diverse competențe și resurse. Punctul de plecare al investigației efectuate constituie ipoteza că orice discurs politic trebuie perceput ca unul publicitar, persuasiv, al cărui finalitate este asigurarea votului în favoarea candidatului. Astfel că, ceea ce a interesat, în special, sunt modalitățile discursive de *a cere, a obține* un vot.

Întrucât s-a propus drept scop realizarea unei analize pragmatice, menționăm faptul că în studiul de față s-au valorificat următoarele aspecte: contextul, contextul situațional, formele de interacțiune, actele pragmatice; funcțiile limbajului, cu nuanțări pragmatice; dar și relația candidat-electoral, exemplificate prin texte politice ale liderilor din Campanie Electorală 2014, din Republica Moldova.

Campaniile electorale din ultimii ani sunt caracterizate ca fiind moderne, strategice, bazate pe un plan de obiective și pe noi relații cu electoratul, scopul, desigur, rămâne același, asigurarea victoriei în alegeri. Astfel că, campania electorală rămâne a fi singura cale eficientă pentru a transmite mesajele potrivite persoanelor potrivite în modul adecvat, iar eficiența campaniei electorală pornește de la analiza nevoilor sociale ale comunității și evaluarea corectă a concurenței politice (programul și acțiunile adversarului).

Arena politică s-a transformat într-o scenă, politica – într-un spectacol, unde politicianul nu înseamnă o persoană, ci un personaj ce și-a asumat un rol sau poate chiar mai multe, astfel personalizându-se puterea politică (Schwartzenberg 21). Prin urmare, principalii actori implicați în discursul politic electoral sunt: emițătorul (politician), adversarul, electoratul și instanța media, iar analiza pragmatică realizată reliefează modul în care se percep, se prezintă politicienii, dar și felul în care îi caracterizează pe adversarii politici, valorificându-se credibilitatea emitentului unui mesaj electoral.

La temelia studiului dat menționăm următoarele repere teoretice fundamentale: componentele situației de comunicare (funcția limbajului) după R. Jakobson (*apud*. Ionescu-Ruxăndoiu), precum și concepția unor autori despre funcțiile interacțiunii verbale și despre procesele de negociere comunicativă (Kerbat-Orecchioni, 2000; Kerbat-Orecchioni, 2005; Amossy) și analiza pragmatică a discursului (Trognon).

În campania electorală din 2014 s-a atestat o predilecție pentru discursurile politice dialogate (dezbaterile politice, interviurile), semi-instituționalizate (talk-show-urile politice), dar și tendința spre o comunicare politică online (prin intermediul rețelelor de socializare). Aspectul pragmatic dezvăluie limba în procesul de funcţionare, în activitate, întrebuinţarea acesteia în scopul de a realiza comunicarea, relevând indicii contextuali ai enunţării, care ar explicita mesajul textului, în cazul nostru mesajul electoral, sau, altfel spus, pragmatica studiază felul

în care condiţiile concrete ale comunicării se repercutează atât asupra producerii, cât şi asupra receptării enunţurilor (Ionescu-Ruxăndoiu 10).

Astfel că investigaţia noastră s-a axat pe abordarea următoarelor aspecte:

- relaţia emiţător-receptor, contextul, contextul situaţional, actele pragmatice;
- funcţii ale limbajului cu nuanţări pragmatice (registrul lexical, stilistic);
- finalitatea pragmatică.

Cunoscut este faptul că prin comunicare se asumă o identitate, iar acţiunea de a comunica are ca finalitate exprimarea acestei identităţi. Întrucât actul de comunicare este întotdeauna o tentativă de a influenţa, scopul comunicării politice este afirmarea actorului politic, controlul situaţiei şi obţinerea efectului scontat (votul în favoarea sa).

În cazul discursului politic rolul Emiţătorului îl are actorul, liderul politic, reprezentantul partidului, partidul, iar în rolul Receptorului este cetăţeanul alegător.

S-a observat că E m i ţ ă t o r u l operează cu o selecţie a mijloacelor de limbaj în funcţie de scopurile pe care şi li se propune (a menţine sau a obţine încrederea alegătorului) şi de ansamblul circumstanţelor comunicării. El este preocupat *cum* să spună un anumit lucru, astfel încât să-l determine pe receptor să-i înţeleagă corect enunţul – deci să-i sesizeze intenţiile comunicative – şi să reacţioneze corespunzător acestei intenţii. Formularea enunţului trebuie să-i dea emiţătorului posibilitatea de a c o n t r o l a procesul interpretativ care se petrece la polul receptării, dar şi să lase impresia alegătorului că decizia îi aparţine şi este corectă. Strategia aleasă de emiţător depinde de nivelul intelectual și de necesităţile receptorului.

Prin urmare, demersul emiţătorului are caracter *predictiv* şi *strategic:* pentru ca actul comunicativ să fie eficient, locutorul trebuie să anticipeze corect reacţiile receptorului, să-i menajeze susceptibilităţile şi să-i dea impresia autonomiei de interpretare.

Emiterea şi receptarea sunt într-o strânsă i n t e r c o n d i ţ i o n a r e. Înţelegerea a ceea ce spune emiţătorul curent şi planificarea propriei intervenţii nu sunt activităţi distincte, secvenţiale şi separat organizate în timp: informaţia preluată de la conlocutor devine parte a intervenţiei ulterioare a receptorului.

Semnificaţia enunţului reprezintă rezultatul unei negocieri între conlocutori, în cursul căreia sunt valorificate cele mai diverse componente ale contextului comunicării. Aceasta pentru că înţelegerea unui enunţ nu constituie decât rareori un scop în sine; ea creează baza unei activităţi ulterioare, în raport cu care se determină ce este adecvat şi ce nu. Astfel că, actorul politic lasă să se creadă că doar propune şi nu impune o informaţie, o acţiune, iar alegătorul doar cercetează, analizează una sau altă variantă.

Un concept-cheie în abordarea pragmatică a discursului reprezintă şi *contextul comunicativ* (situaţia de comunicare). Dificultatea definirii acestui concept este legată nemijlocit de polisemia termenului **context** care apare în bibliografia de specialitate ca un ansamblu deosebit de complex şi eterogen, cu

contururi imprecise şi extensibile (Tuţescu 12). Cercetătorii C. Bachmann, J. Lindelfeld şi S. Simonin evidenţiază şi noţiunea de *context pragmatic* (*apud.* Axenti, Zbanţ 223), context în care apare sensul adevărat al unei exprimări linguale.

Cu excepţia unui număr restrâns de autori, care disociază între **context** (înţeles ca vecinătate strict lingvistică) şi situaţie discursivă (ansamblu de circumstanţe de natură extralingvistică în care are loc enunţarea), majoritatea lingviştilor acordă termenului context o accepţie largă, care înglobează componenta lingvistică şi pe cea extralingvistică (Verdeş 20). O disociere similară apare la J. S. Petöfi care distinge între componentul con-textual (pragmatic) şi cel co-textual (semantic şi sintactic) (Schveiger 71).

În opinia noastră, investigarea discursului politic necesită luarea în considerare a următoarelor componente ale contextului (situaţiei de comunicare): (a) contextul situaţional (incluzând aspecte socio- şi psiholingvistice privind statutul şi rolurile participanţilor la actul comunicativ, relaţia dintre aceştia, intenţiile şi finalitatea acţiunii discursive; (b) contextul referenţial (reprezentat de ramura publicist-politică); (c) contextul lingvistic (în sens intra- şi intertextual).

Prin contextul situațional vom presupune comportamentul vorbitorului (*actorului politic*) în timpul conversației, în sensul că, un context formal va cere un comportament cenzurat, pe când un context informal va permite vorbitorului libertate, reflectând starea lui de spirit.

Credem important a actualiza și noțiunea de act pragmatic care este un mesaj suplimentar care nu este rostit ca atare, dar poate fi înțeles de către receptor, dacă acesta acordă atenție următoarelor aspecte:

- Mijloace lingvistice de comunicare suplimentare (gesturi, mimică, zâmbet, voce, momente de tăcere, modul de a privi, etc.)
- Caracteristici ale vorbitorului din punct de vedere psihologic.

Politicienii noștri au dat dovadă de talent și sugestivitatea în ce privește mijloacele lingvistice de comunicare suplimentară, acestea adesea fiind mult mai relevante decât actele verbale ce reprezintă conversația adecvată.

Orice act verbal este realizat din trei componente majore: 1. *Componenta locuționară*, ce exprimă gramaticalitatea mesajului și anume dacă acesta este construit corect din punct de vedere gramatical. 2. *Componenta ilocuționară* reprezintă sensul propriu al actului verbal, vorbitorul produce un enunț cu o anumită intenție, atașând acestuia o forță ilocuționară. 3. *Componenta perlocuționară* – efectele ilocuției, indiferența sau producerea unor acțiuni motorii (Ionescu-Ruxandoiu).

În cele din urmă, analiza aspectelor pragmatice asigură înțelegerea mesajului electoral care este de fapt rațiunea pentru care un candidat sau un partid se află în competiție, dar și argumentul pentru care alegătorul trebuie să-l voteze.

Studiu de caz

Partidele asupra cărora ne-am îndreptat atenția pentru a analiza mesajele electorale sunt: Partidul Democrat din Moldova (PDM), Partidul Liberal Democrat din Moldova (PLDM), Partidul Liberal (PL), Partidul Socialiştilor din Republica Moldova (PSRM), Partidul Comuniştilor din Republica Moldova (PCRM), Partidul Popular din Republica Moldova (PPRM), Partidul Național Liberal (PNL), Partidul Comunist Reformator, Partidul Liberal Reformator (PLR) și Partidul „Patria", participanți la cursa electorală pentru alegerile parlamentare din 30 noiembrie 2014.

Indiferent că mesajul electoral este transmis prin viu grai în discursurile din timpul apariţiilor publice, sau prin intermediul mass-media, el constituie unul dintre pilonii de rezistenţă în jurul cărora se organizează campania electorală, iar Campania electorală din 2014 din Republica Moldova a înregistrat două direcții prioritare: Integrarea Europeană și Integrarea Vamală (vectorul estic sau vestic) pe de o parte și *Altfel de guvernare* sau continuarea și promovarea proiectelor existente, pe de altă parte.

De obicei, *sloganul* reprezintă esența unui mesaj electoral, fapt ce a încurajat trimiterea la sloganele partidelor politice participante la scrutin și nu la programele electorale sau la discursurile televizate. Sloganul electoral este atractiv, uşor de reţinut, convingător și coerent. Pentru construirea lui, partidele politice au pornit atât de la programele partidului, cât şi de la agenda populaţiei, problemele pentru care alegătorul așteaptă rezolvarea, dar și pericolele de care se tem. Deci, ceea ce contează într-o campanie electorală, în primul rând, este credibilitatea emitentului unui mesaj, în al doilea rând, alegerea corespunzătoare a tipului de mesaj pentru un anume grup de electoral.

Teoreticienii, dar şi practicienii, în comunicarea politică susţin că un slogan bine gândit, expresiv, corect utilizat poate influenţa considerabil opţiunea de vot a alegătorului.

Pornind de la caracteristicile de mai sus, menționăm faptul că chiar dacă emițătorul (politicianul, partidul politic, actorul politic) se schimbă, intenția rămâne aceeași – obținerea votului, aici credem important a semnala că concepțiile exprimate în sloganele partidelor de la puterea vor fi diferite de cele ce râvnesc a obține puterea.

Destinate alegătorului, cetățeanului cu drept la vot, 18+, tânăr sau bătrân, cărturar sau necărturar, sloganul, adecvat contextului situațional, trebuie să aibă caracter general, în care să se regăsească necesitățile fiecărui alegător. Pe parcursul anilor, sloganele electorale tot mai des trezesc controverse şi discuţii, specialiştii în comunicare nu au o părere prea bună, cerând candidaţilor mai multă atenţie şi implicare în conceperea acestora.

Este de remarcat că pentru sloganele electorale din campania 2014 din Republica Moldova se pot evidenţia următoarele caracteristici:

La nivel fonologic persistă vocalele deschise şi mijlocii, semideschise, ceea ce conferă sloganelor electorale muzicalitate, sonoritate: *Creștem Moldova*

împreună! (PDM), *Înainte, spre un viitor european!* (PLDM), *Votează PL și totul va fi bine!*(PL), *Moldova are nevoie de Altceva!* (PSRM), *Puterea e în Adevăr!*(Partidul „Patria") etc.

La nivel morfologic cele mai des utilizate sunt substantivele generalizatoare: ***Europa*** *este* ***calea*** *noastră spre* ***libertate!Alegerea*** *corectă e alegere Pro-europeană!*(PLDM), *Pentru* ***Moldova****, Fără* ***Oligarhi****!*(PLR), *Hai* ***Moldova****! Fără* ***hoți*** *și* ***sărăcie****!*(PPRM) ș.a.

La nivel semantic sloganele electorale se caracterizează prin interpretabilitate şi pragmatism conferite de utilizarea deicticelor: *Votează PL și* ***totul va fi bine****!*(PL), *Să fim* ***împreună pentru Moldova****!* (PDM), *Pentru* ***binele*** *și* ***liniștea*** *țării* ***noastre****!*(PLDM), ***Partidul Nostru*** – ***partidul tuturor*** *cetățenilor din Republica Moldova!* ***Puterea*** *e în* ***Adevăr!*** (Partidul „Patria") etc.

La nivel sintactic se caracterizează prin fraze scurte, eliptice, generalizatoare: *Creștem Moldova!*(PDM), *Înainte spre un Viitor European!* (PLDM), *În Europa – prin România!* (PNL), *Doar Comuniștii ! Doar Voronin !*(PCRM) ș.a.m.d.

După cum s-a observat, sloganele electorale actuale din RM pot fi uşor confundabile și de multe ori își pierd particularitatea de a defini explicit un partid, de exemplu: *Înainte, spre un viitor european!*(PLDM), deși credem că este un slogan reușit, iar sondajul de opinie arată că ideea de integrare europeană a fost promovată intens încă din 2009 încoace de către PLDM, să nu uităm, de coaliție – PL, PDM, PNL – partide ce la fel optează pentru o direcție pro-europeană a Republicii Moldova, prin urmare, poate fi confuză o definire a partidului prin orientarea europeană.

Se constată şi faptul că valenţele semantice ale sloganurilor pot varia în dependenţă de competenţa pragmatică şi comunicativă a emițătorului, dar şi de nivelul de inteligență, pregătirea intelectuală a receptorului, deicticele fiind una dintre cele mai reuşite strategii perlocuţionale, întrucât nu impune forţat o reacţie, ci doar o sugerează, o ghidează:

PDM susține**:** ***Creștem Moldova împreună****!* Utilizarea verbului *creștem,* ce ar presupune prosperitatea, progresul, evoluția, la persoana I, plural (*noi*), care poate marca multiple variante conotative posibile: *noi* (*eu + tu ± alţii*); *noi* (*eu + alţii*); *noi* (*eu + eu +eu +...*) – implicit sugerează mesajul:

EMITERE ----------		RECEPTARE
Emiţător	***împreună***	Receptor
Eu+tu=noi		*Eu+el/ei, eu+voi=noi*
PDM =NOI		*cetăţeanul RM +* ***PDM=NOI***

Posibilitatea acestor variante implicite şi face ca termenii *noi, împreună* să fie deictice, întrucât decodificarea semantică va depinde de situaţia contextual-comunicativă.

MOLDOVA (metonimie) – varietate semantică: ţară (din punct de vedere administrativ şi politic, stat); locuitorii unei ţări, popor, naţiune etc., care, desigur, include ALEGĂTORUL, cetăţeanul RM, [...] *noi [...] vom creşte*: doar cu condiția de a fi ÎMPREUNĂ, a vota PDM.

Sau sloganul PSRM: *Moldova are nevoie de Altceva!* este atât de general, întrucât orice s-ar promova, ar putea fi credibil. Pronumele nehotărât *altceva,* deictic discursiv, poate fi interpretat diferit, fiind vorba de o determinare decodată doar *cu* și *din* textul propriu-zis, situația comunicativă, contextul comunicativ, implicatura fiind *Moldova nu are nevoie de ceea ce este!* Or *Moldova nu are nevoie de guvernarea actuală!*ș.a.m.d. Acest *altceva* poate fi orice, dar decodat și cunoscut atât de emițător, cât și de receptor.

Mesaj similar regăsim și în sloganul electoral al Partidului Comunist Reformator: *Împotriva tuturor care au fost la guvernare* – care ar accentua nu doar lupta cu PCRM, dar și cu celelalte partide din actuala guvernare sau care au fost la putere, mesajul implicit fiind că toți care au guvernat deja nu au făcut față situațiilor, respectiv a oferi șansa de a se afirma și altor partide, inclusiv și PCR.

Un alt mesaj promovat de mai mulți ani în campaniile electorale din RM este lupta cu corupția și sărăcia. De data aceasta întâlnit în sloganele electorale ale Partidului „Patria”: *Moldova fără corupție!* și în Partidului Popular din Republica Moldova: *Hai Moldova! Fără hoți și sărăcie!* cu implicatura: în prezent Moldova e o țară coruptă, săracă! Prin urmare, cei care își doresc o țară fără corupție, o țară prosperă să voteze partidul „Patria” sau PPRM.

Mai deosebit de data aceasta considerăm sloganul PCRM: *Doar PCRM! Doar Voronin!* care include un nume, ceea ce este mai puțin recomandat într-un slogan ce trebuie să reprezinte un partid, dar și utilizarea adverbului *doar*, ce ar exprima ideea unei restricții, ar lipsi receptorul de o eventuală libertate democratică. Probabil, comuniștii mizează că alegătorii, auzind aceste cuvinte, își vor aminti de perioada de guvernare comunistă, comparând-o cu perioada actuală, democratică, făcând concluziile de rigoare. Implicația pragmatică are aici rol de ghidare, *alege doar PCRM,* întrucât situația la moment este una dezavantajoasă poporului, cetățeanului RM. Acest slogan ar putea aduce în egală măsură și un succes, dar și un eșec.

Se poate uşor observa că, de cele mai dese ori, se recurge la un lexic cu caracter pozitiv, ce inspiră optimism. Astfel, cu conotaţie de efect se creează un spaţiu al frumosului firesc, când totul decurge şi are loc de la sine. În acelaşi timp, faptele examinate arată că în rezultatul substantivizării cuvintelor abstracte (*dezvoltarea, modernizarea, soluționarea* etc.) se face o falsă concreteţe a discursului. Este vorba de o sustragere de la precizia verbală prin obţinerea pentru echivocul atemporalităţii.

Rezultatele alegerilor au adeverit ipoteza și finalitatea investigației. Deşi nu doar sloganul electoral poate influența opinia publică, alegătorul preferă să audă și să înțeleagă ceea ce dorește și crede în ceea ce vrea să creadă.

Concluzii

În cele din urmă, s-a ajuns la concluzia că dinamismul comunicațional este rezultatul schimbărilor de atitudine a electoratului, cuvântul devenind *arma* ce sensibilizează publicul alegător. Prin stil, structură, conținut, dar și frecvența de difuziunea a mesajelor electorale, adaptate la contextul politic, se poate manipula, astfel încât alegătorului să i se lase convingere că atitudinile și deciziile sale sunt cele mai firești și decurg din urmărirea propriului interes.

Referințe bibliografice

Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin, 2006.
Axenti, Eufrosinia, Zbanţ, Ludmila. „Aspecte ale pragmaticii şi comunicării în cadrul graduării lingvistice". *Analele Ştiinţifice ale USM*. Seria „Limbi şi literaturi străine". Chişinău: Editura USM, 2001, p. 222-224.
Ilie, Cornelia. „Discourse and metadiscourse in parliamentary debates". *Journal of Language and Politics.* 1(2), 2003, p. 269-291.
Ionescu-Ruxandoiu, Liliana. *Limbaj şi comunicare: elemente de pragmatică lingvistică*. Bucureşti: All Universitar, 2003.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine. „L'analyse des interactions verbales: la notion de *négociation conversationnelle*". *Défense et Illustration*. Lalies: 2000, p. 63-141.
--- . *Le discourse en enteraction*. Paris : Armand Colin, 2005.
Schveiger, Paul. *O introducere în semiotică*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
Schwartzenberg, Roger-Gérard. *Statul spectacol*. Bucureşti: Editura Scripta, 1995.
Trognon, Alain, Janine Larrue. *Pragmatique du discours politique*. Paris : Armand Colin, 1994.
Tuţescu, Mariana. *Le texte. De la linguistique à la littérature*. Bucureşti: TUB, 1980.
Verdeș, Tatiana. *Funcții pragmatice ale deicticelor în discursul politic actual.* Chișinău: Foxtrot, 2013.

Mass-media din Republica Moldova – outsider critic sau actor politic de facto?

Victoria BULICANU
Universitatea Liberă Internaţională din Moldova

Résumé
Les circonstances d'activité des médias moldave ou tout simplement cette phrase me semble être le meilleur caractérisant de la situation des médias, qui sont obligés de jongler avec des intérêts politiques et financiers (le plus souvent ils sont les même) montre une large préoccupation pour protection des intérêts du partis politiques et ceux qui les conduisent et un vague intérêt dans la promotion des valeurs européennes vis-à-vis de la liberté d'expression et de mass-média en général. Dans ce contexte, il existe un besoin de positionner et d'évaluer la presse moldave par rapport avec les médias dans l'Ouest, ce qui, il faut bien admettre que, traditionnellement, toujours, ces valeurs étaient internationalement reconnu comme l'influence, le sérieux et l'efficacité. Nous savons que la qualité de l'Etat moldave, obtenu récemment, devrait déterminer une plus prudent attitude utilise dans la création de conditions favorables de travail des médias moldaves.
Mots-clés : *liberté d'expression, pratique anglo-saxon, message politique, culture politique, influence médiatique, mass-média législation, mass-média.*

Abstract
The circumstances of the Moldovan media activity, or just this phrase seems to me to be the best characterizing of press of this country, is forced to play between the political and financial interests (most often they coincide), it shows a broad concern for protection of the interests of the political formations' interests and those who drive them and a vague interest in promoting true European values for the freedom of the speech and mass-media, in general. In this context, there arises the need of positioning and appreciation of Moldovan press toward the Western media, which, we must admit, traditionally, always, was internationally recognized as a value, influence, seriousness and effectiveness. We know that the quality of Moldovan statehood, obtained relatively recently, should determine a more careful attitude concerning the methods used in the creation of favourable conditions of work of Moldovan media.
Keywords: *freedom of speech, Anglo-Saxon practice, political message, political culture, media influence, mass-media legislation.*

Activitatea presei moldoveneşti, se ştie, demonstrează ani de-a rândul o amplă preocupare pentru protecţia intereselor de partid şi a celor care le conduc şi un vag interes pentru promovarea adevăratelor valori europene *vis-a-vis* de libertatea cuvântului şi a mass-media, în general. Conform unui raport întitulat *Freedom of the press*, dat publicităţii în luna mai, a anului trecut, presa moldovenească rămâne a fi doar parţial liberă, alături de alte 67 state ale lumii lume. De remarcat că un astfel de calificativ, presa moldovenească a primit în ultimii ani aproape de fiecare dată. Astfel că o atare situaţie în domeniul mediatic

nu mai surprinde pe nimeni, cel puţin în această ţară. Ceea ce pare a fi realmente îngrijorător este că în acelaşi raport se notează că libertatea presei în lume, per ansamblu, în anul 2013 a înregistrat cel mai scăzut nivel din ultimul deceniu. Agenţia *Freedom House* a mai remarcat o deteriorare semnificativă a situaţiei în privinţa libertăţii presei în SUA, care este un mediu relativ deschis pentru activitatea presei, conform raportului. În acest context, apare necesitatea aprecierii poziţionării presei din Republica Moldova în raport cu presa din Occident, care, trebuie să recunoaştem, în mod tradiţional, dintotdeauna, a fost recunoscută pe plan internaţional ca valoare, influenţă, seriozitate şi eficacitate. Se ştie că tocmai calitatea Republicii Moldova de stat independent, obţinută relativ recent, ar trebuie să determine o abordare mai atentă şi mai pătrunzătoare asupra metodelor utilizate în procesul de creare de condiţii propice de activitate a mass-media moldoveneşti.

Dorinţa, practic, omniprezentă în literatura de specialitate, privind poziţionarea presei în postura de observator şi comentator neutru al evenimentelor politice produse în societate este însoţită de ambiguităţi cu care este tratată această poziţionare. Echivocurile generate de activitatea media şi de interpretarea acesteia sunt determinate de rolul de outsider critic pe care şi-l asumă, dar, totodată, şi de actor politic, capabil să influenţeze opinia publică. De aceea, este necesară cunoaşterea temeinică a tehnicilor şi modalităţilor de activitate a mass-media, celor vizibile şi evidente, precum şi celor camuflate, care pot să influenţeze decizii de însemnătate substanţială.

Aflat sub semnul transformărilor, sectorul mediatic din Republica Moldova, tinde să preia anumite practici occidentale, inclusiv, de factură anglosaxonă, fapt care necesită o examinare atentă, din perspectiva aplicabilităţii şi caracterului adecvat al procedeelor preluate.

Un prim pas realizat în ierarhia etapelor de implementare a practicilor occidentale raportate la convieţuirea paşnică a presei şi sferei politicului ar necesita, în primul rând, preluarea de către formaţiunile politice din ţară a anumitor practici europene de ajustare a mesajului politic transmis prin intermediul mass–mediei la valorile categorice şi incontestabile precum *corectitudine, onestitate şi integritate* în construirea acestui mesaj şi transmiterea lui de către persoane la fel de integre, prin intermediul unui suport mediatic cu o reputaţie necompromisă. Astfel, politicienii ar putea urmări evoluţia pozitivă a educaţiei politice a alegătorului, noţiune mult controversată în prezent. Totodată, apare imperios necesară elaborarea de strategii şi criterii pentru activitatea organizaţiilor non-guvernamentale în cadrul urmăririi modalităţilor în care mass-media îşi exercită potenţialul de influenţă, formare şi instruire a publicului din perspectivă politică, în eventualitatea devenirii consecvente a acestuia în calitate de participant la procesul politic. De asemenea, se cere întocmirea unor proiecte de adaptare practică a condiţiilor, preocupărilor, legislaţiei mass-media la normele europene, în contextul în care Republica Moldova şi-a manifestat dezideratul de accedere şi integrare în spaţiul comunitar european. Încercările presei din ultimii ani de a prezenta publicului larg emisiuni de dezbateri politice cu formate atractive au adus şi numeroase critici din partea specialiştilor în domeniu, majoritatea referindu-se la o

monopolizare a ecranelor de unele şi aceleaşi persoane, convenabile politicienilor prin mesajele lor cu tonalitate acceptabilă şi lăudăcioasă în adresa actorilor politici, aflaţi la guvernare şi cărora, în mare parte, le aparţine presa naţională. Alte critici se referă la devierea cu bună ştiinţă a atenţiei publicului larg de la problemele stringente ale societăţii (sărăcia, şomajul, migraţia), prin abordarea unor subiecte scandaloase, puţin semnificative şi cu impact minor asupra stării de lucruri în societate (certuri în cadrul partidelor, plecările unor lideri din partide, scindare în partide etc.), scopul cărora este să tergiverseze, de facto, implementarea de reforme progresiste în toate domeniile de activitate din ţară, dar care să menţină comod guvernarea la putere. Aceiaşi analişti politici, bloggeri şi simpatizaţi ai guvernării prezenţi pe ecrane şi în presa scrisă naţională obişnuiesc să critice cultura politică a membrilor societăţii, pornind de la absenţa acesteia totalmente în societate, în viziunea unora, sau oferirii acesteia de către cei mai indulgenţi analişti a unui potenţial de cultivare în rândul publicului, dar numai pe viitor, şi nicidecum în acest deceniu. Domenico Fisichella înţelege totuşi prin cultură politică „un ansamblu de modele de orientare a publicului în raport cu procesul politic, incluzând percepţia pe care subiecţii ce alcătuiesc publicul o au faţă de ei înşişi în calitate de actori ai procesului politic” (Fisichella 288). În acest sens, trebuie să acceptăm ideea că acest concept de cultură politică, mult controversat în societatea moldovenească, nu poate să se clădească pe baza unui material abstract, rupt de realitate, împrumutat din statele democratice şi implementat forţat în mintea cetăţenilor. Ar trebui să cuprindă experienţe proprii, exemple pozitive şi valori cultivate în ţară, promovate de presa moldovenească, în locul unor subiecte mediatizate actualmente, ale căror importanţă este contestabilă, dar care ocupă spaţii mediatice de proporţii.

Foarte puţini dintre cetăţenii ţării noastre manifestă poziţii bine determinate, coerente, chibzuite şi ferme cu privire la majoritatea subiectelor politice. Dimpotrivă, cea mai mare parte a acestora duc lipsă de informaţia de care ar avea nevoie pentru a cunoaşte foarte bine procesele politice şi înfăptuitorii acestora. Şi mai puţini cetăţeni menţin contacte reale cu reprezentanţii lor politici din localitate, teritoriu, regiune etc. sau manifestă interes minim pentru activitatea decizională a actorilor politici. Poate, din acest motiv, politicienii, în majoritatea lor, au adoptat drept tehnică de promovare şi platforma electronic, prin intermediul reţelelor de socializare, blog-urilor, paginilor personale, în speranţa că electoratul va accepta mai uşor şi mai eficient o astfel de formă de comunicare. Se ştie, însă, că majoritatea acestor politicieni apelează la serviciile persoanelor pregătite în acest domeniu, pentru a întreţine aceste platforme electronice, astfel că realul contact cu persoana politică vizată, de cele mai dese ori, lipseşte, comunicându-se, de fapt, cu o persoană, care oficial sau neoficial, reprezintă politicianul în cauză. Mass-media, în forma lor ideală, ar trebui să se situeze, incontestabil, de partea alegătorului, dispunând actualmente de toate instrumentele posibile, în vederea reprezentării intereselor celui din urmă în faţa instituţiilor statale. De facto, Republica Moldova, fiind catalogată drept ţară cu presă doar parţial liberă, dispune de surse mediatice în calitate de instrumente de promovare a intereselor

politicienilor în faţa societăţii, compusă, evident din milioane de alegători. Astfel că aceste relaţii constituie o deformare totală a echilibrului puterii şi mecanismelor de contrabalansare a acesteia, printre aceste mecanisme aflându-se şi presa. Mai mulţi specialişti (Beciu 126) se întreabă dacă într-o perspectivă postmodernă media comerciale (care în ţara noastră în marea lor majoritate aparţin structurilor politice) sunt compatibile cu conceptul de spaţiu public, respectiv cu gândirea critică, interesul general sau dezbaterea. Se pare că media comerciale nu prea uşor reuşesc să treacă de la interesele *individuale* la cele *generale*. Sporirea gradul de încredere al acestora în rândul publicului devine, în aceste condiţii, din ce în ce mai mult, o prerogativă a proprietarilor acestor structuri mediatice, la fel ca şi orice decizie politică adoptată de politicieni ce vizează interesele generale ale statului. A avea în proprietate unităţi mediatice dintre cele mai diverse înseamnă pentru o structură politică următoarele: a dispune de o unealtă sigură de promovare a intereselor politice, a imaginii personale şi de partid în rândul societăţii; a utiliza presa în calitate de justiţiar comod, în cazul apariţiei unor conflicte, care ar putea deteriora imaginea politicienilor şi a formaţiunii reprezentate de aceştia; a crea de sine stătător agenda politică şi cea socială, prin promovarea cu bună ştiinţă de către formatorii de opinie, loiali politicului, doar a subiectelor ce se vor a fi vizibile în ochii publicului larg şi care i-ar pune într-o lumină favorabilă pe reprezentanţii guvernării sau a opoziţiei, deţinătoare şi ea de presă.

În aceste condiţii, putem afirma cu certitudine că politica a devenit o marfă, deşi specifică în felul său, care prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă, se vinde „consumatorilor", luând forma unor doctrine politice, programe electorale, proiecte politice etc. După cum afirmă Nimmo şi Felsberg, „candidaţii politici trebuie să se prezinte ei înşişi adesea ca sortimente diferite ale aceluiaşi produs" (1986: 252). Totuşi, o prezentare mediatică excesivă a politicii unui stat şi înfăptuitorilor acesteia, prin intermediul strategiilor publicitare nu face altceva decât să îndepărteze societatea de idealul democratic, unde cetăţeanul se informează şi alege raţional conţinutul politic ale ofertei. Cea din urmă ar trebui să fie generoasă la capitolul mecanisme şi posibilităţi de valorificare a potenţialului democratic al unei ţări şi îmbunătăţirii traiului cetăţenilor, dar nu generoasă prin numărul de formaţiuni politice (adesea 20-30) într-o campanie electorală, aşa precum se întâmplă în ţara noastră. Politicienii, în ultimele decenii, tind să-şi pună în valoare prin media, mai degrabă imaginea, decât cunoştinţele şi capacităţile de muncă în sfera politicului, orientându-se către obţinerea simpatiei alegătorilor, prin aspect fizic, de limbaj, de comportament în circumstanţe oficiale şi neoficiale. Presa, în acelaşi timp, şi-a asumat nu numai rolul de intermediar în relaţia de comunicare politician-cetăţean, ci şi să prezinte activitatea, succesele, perspectivele şi, mai puţin, neajunsurile, în numele actorului politic pe care îl reprezintă din motive şi raţiuni economico-financiare. Cu alte cuvinte, politicienii, prin intermediul proprietăţilor mediatice deţinute, se izbăvesc de munca dificilă, prin care trebuie să se prezinte de fiecare dată într-o lumină pozitivă în faţa electoratului. Această muncă şi-a asumat-o presa loială, care va alege subiectele potrivite pentru imaginea actorului politic; va evita să vorbească despre insuccesele

acestuia; va invita susţinători ai politicii acestuia în cele mai diverse emisiuni de dezbateri; va construi strategii de îmbunătățire a imaginii actorului politic; va avea o atitudine selectivă faţă de ceilalţi concurenţi politici, în dependenţă de conjunctură şi oportunităţile de moment.

O analiză simplă a celor expuse mai sus, ne conduce la ideea că o prezentare critică şi echidistantă de către mass-media a situaţiei politice din oricare ţară, aflată într-un proces de tranziţie interminabil, precum este Republica Moldova, apare drept imposibilă, iar catalogarea presei drept outsider critic al tuturor proceselor şi deciziilor politice din stat rămâne o noţiune utopică. Astfel, strategia politicienilor de a transforma presa realmente într-un actor politic cu care aceştia se vor afla într-o veşnică alianţă, în viziunea lor, este mult mai raţională şi mai echilibrată, deşi mai perfidă în raport cu simplul cetățean alegător.

Referinţe bibliografice

Beciu, Camelia. *Sociologia comunicării şi a spaţiului public*. Iaşi: Polirom, 2011.
Fisichella Domenico. *Ştiinţa politică. Probleme. Concepte. Teorii*. Trad. de Victor Moraru. Iaşi: Polirom, 2007. 400 p.
McNair, Brian. *Introducere în comunicarea politică*. Iaşi: Polirom, 2007.
Freedom of the press 2013. https://freedomhouse.org/report/freedom-press.

Verbal Activity as a Functional System

Alla ZERNETSKAIA
National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

Résumé
L'article explique la nécessité de considérer l'activité verbale et communicative comme un système fonctionnel de type ouvert. L'auteur décrit le modèle psycholinguistique du système fonctionnel de l'activité verbale et communicative, son schéma, ses blocs, ses éléments, les niveaux de l'organisation, son mode de fonctionnement et les relations avec le monde extérieur. Les blocs principaux du modèle sont un bloc de prise de décision (la formation des objectifs de l'activité verbale et communicative), un bloc des programmes de l'activité de la parole et de l'activité d'action. Les niveaux de l'organisation de la communication verbale sont les stratégies, les tactiques et les procédés. L'article montre également que le système fonctionnel de l'activité verbale et communicative contrôle les bases de connaissances et de capacités de la compétence communicative. À son tour, la compétence communicative se compose de trois groupes de bases de connaissances et de compétences: la compétence linguistique, la compétence présuppositionnelle et la compétence de l'activité. Le modèle proposé du système fonctionnel de l'activité verbale et communicative peut être utilisé pour d'autres recherches de la linguistique, de la méthodologie d'enseignement des langues étrangères et de l'intellect artificiel.
Mots-clés : *activité verbale et communicative, système fonctionnel, modèle psycholinguistique de l'activité verbale et communicative, compétence communicative, système de la gestion des bases de données.*

Abstract
The article explains the necessities to consider the communicative and verbal activity as a functional open system. The author describes the psycholinguistic model of the given system, its schemes, elements, levels of organization, way of functioning and the relations with the outside world, emphasizing the importance of the process of taking decisions (the formation of objectives of the communicative and verbal activity), and the programs of the speech and behavioral activity. Also, it is pointed out that the levels of organization the verbal communication include certain strategies, techniques and procedures. The article shows the functional system of the communicative and verbal activity manages the database of knowledge and abilities of communicational skills. In turn, the communicational competence includes three basic groups of knowledge and abilities: the linguistic ability, presupposing ability and that of activity. The proposed model of the functional system of the verbal and communicative activity could be used by other researchers of linguistics, methodology of teaching foreign languages and of artificial intellect.
Keywords: *verbal activity, functional system, psycholinguistic model of verbal communication activity, communicative competence, database management system*

Attempts to create a system of verbal communication (VC) and verbal activity (Va) by themselves are not new. Throughout the study, researchers built a

new VC and complement known models. By focusing on a particular aspect of the VC researchers offered information and code, semiotic, performative, speech and other models, thus complementing the overall picture of piecemeal, but without explaining the connection of all the elements of VC as a single system, generating an emergent result, and, in fact, not taking into account all the elements of the VC.

The first known model of Va was established by Aristotle in the 4th BC., but the most active work in this direction has already unfolded only in the twentieth century. By the beginning of the XXI century there has been accumulated enough scientific knowledge through linguistic and non-linguistic trends of thought to create such a model. A new social, economic and technical realities emerged and began to deepen the problem, which is partially solved in practice, but cannot be solved in principle, let alone provide a decisive progress in his direction, in the absence of a base system from which spring all the other partial solutions. These issues include, for example, the effectiveness of online-translation (and the problem of correct translation of the text, and as part of the construction of artificial intelligence), learning foreign languages (problems justification and methodology to select the training content), system analysis of discourse and linguistic identity in applications.

On the other hand, in these (and only those) cases, the problems to achieve process efficiency and quality of the results is highly dependent on the quality of databases and knowledge bases (in the terminology Cybernetics). Such a database and knowledge, called communicative competence (CC), with the anthropocentric position is studied in linguistics and psycholinguistics. Our studies (Zernetskaya 2005) regarding the content of CC allowed to describe a certain design of the database (knowledge and skills). However, to show how these data are linked together/external world and how they function, only managed to construct a model of Va.

The study of scientific advances in psychology (cognitive psychology, psychology of memory, learning, perception, theories of motivation and individual differences), psycholinguistics, linguistics, theory of systems and cybernetics allowed us to refer to the Va functional systems (FS). Moreover EVA is a functional database management system CC.

Article opportunities allow only briefly consider the scheme and the basic positions of the proposed model of Va FS. In reality, filling positions represented in the model, and links to other areas (outside world, memory, and other, non-verbal, activities and aspects of life that affect the Va, etc.) greatly extend and complicate it. Shown in Fig. 1 (See below.) Diagram shows the self-regulatory nature of verbal communication, the completion of which is due to yield results consistent with the intended purpose. Advance programming of mental activity is constructed using the mechanisms of memory, which, through reinforcing the impact of the results, are recorded prior integrations to the form of verbal behavior engrams. Formed behavior engrams are extracted dominant motivation in advance (Sudakov 1984, 1990).

During verification of this model on different parameters, we found that the verbal action (which is mono-functional and equal to one sentence in size and structure), speech act (which is multi-functional and equal to one multi-phrase unity or more than one multi-phrase unities, measured as the text-discourse) and a plurality different-functional texts-discourses are based on the same algorithm, differing only in some formalized parameters and system-functional hierarchical correlation of strategies, tactics and techniques. With certain assumptions, the model algorithm can be divided into (1) block of making decisions; (2) block of program/programs generation; (3) block of program implementation and (4) block of result acceptance. Actions, combined in block 4, are presented in each other block. It is considered that any activity begins with motive. However, in the psychology of motivation is regarded as simplistic view and does not explain the entirety of the quantity and quality of subsequent action. Readiness for implementation of activities depends on a comprehensive measure, called the *potential of prompting* (PP). PP is formed by afferent synthesis (a) motives/reasons, (b) the analysis and assessment of the external environment (environment afferentation), (b) information on similar cases stored in memory, and (g) affective stimulus.

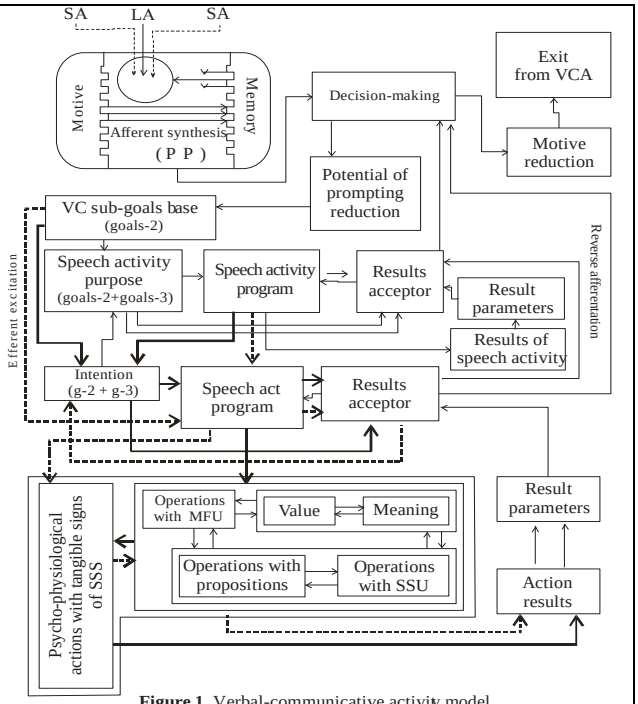


Figure 1. Verbal-communicative activity model.
SA - Situational afferentation; LA - launcher afferentation;
VCA - verbal-communicative activities;
TVCA - types of verbal-communicative activities;
SA - speech activity; BCC - second signal system;
MFU - multi-phrase unity; SSU - sign-significatum units;
g-1, g-2, g-3 - goals-1, goals-2, goals-3;
← - receptive TVCA, ⇢ - productive TVCA,
→ - cognitive operations,
↑- reverse afferentation, ↓- efferent excitation.

(A) Motive is the stimuli rooted in the needs' states of growth or deficits and resulted cognitive dissonance (L. Festinger, 1957; R. Zajonc, 1968), caused by current and desired situations, i.e., “are set in the target state of the "individual — environment", which in itself (at least at this point in time) is more desirable or satisfactory then existence state” (Hekhauzen 34).

The purpose, that occurs on the basis of the motive, is the elimination of this dissonance, or taking care, that it never occurred with the innate (instinctual) needs that i. Satisfaction of these needs is internal conscious or unconscious stimuli, which activate the activities (including VCA). The basic needs by Maslow (Maslow) are

- physiological needs (satisfaction of hunger, thirst, sexual desire, maintain a satisfactory state of health, etc.);
- the need of security (feeling of security, safety, stability, the absence of fear, of anxiety, of chaos, of failure; the need for structure, order, law, restrictions, etc.);
- the need for belonging and love)belonging to a social group, to be adapted to it, feelings of love, of friendship, of kinship, etc.), the lack of which leads to disadaptation;
- the need for recognition (as an internal state: feeling of self-worth, competence, adequacy, self-confidence, independence, freedom; and as position in society: acquiring of reputation gain status, attention, recognition, fame, etc.) (Issers);
- the need for cognition and understanding (the need for intellectual development, specific knowledge, skills, understanding important individual phenomena and processes of reality, in the implementation of training and research activities, including as an end in itself, and others; the lack of intellectual development leads to the destruction of intelligence, psyche);
- aesthetic needs (desire for beauty, harmony, order, symmetry, perfection, completeness, system, structure, etc.);
- the need for self-actualization (need for themselves as individuals, their abilities, goals, commitment to idiosyncrasy, to identity, etc.).

This registry hierarchy of needs was based on priority, and the entry into force need the next in order is due individually acceptable degree of satisfaction with the previous one. But in practice, every person has a different order of priority of needs (reversion), and their intensity is different. In addition, exceptionally rare is the behaviour, motivated by one's own needs: as a rule, are actual several or even all needs at once. It should also be noted that the therapists, for example, know cases of loss or substitution of the needs' states. Thus we can talk not about a fixed structure of needs, but to some extent of the stiffness of the above hierarchy (Maslow).

Needs' motives are constantly present in the activities, the complex and regularly causing intuitive assessment of fitness for their meet information (a) and (b) your activities

(B) Situational afferentation is the component of the afferent synthesis, which is the realization and evaluation of the communicants of the totality of the external factors that make up a particular situation, against which unfolds or perhaps unfold VC activity. On the basis of situational stimuli the communicant evaluates the possibility and the way to satisfy the dominant needs. The category of the current situation factors includes such elements as:

– "the image of the author", "the image of the addressee" (social, professional, financial, educational, cultural and psychological characteristics; presence/absence of needs/dependencies and their degree of relevance for communicant/communicants)
– "factor of the past" (all known for communicants events of the past, influencing to the sender – recipient relationships),
– "factor of the present"

(• general: existing/potential for communicant/ communicant s meet the not-verbal nature needs/dependencies, regulations VCA and verbal behaviour adopted in various fields of communication: army, the civil service, the diplomatic service; areas of services; industrial, scientific, educational activities, family; the buyer in a bookstore, reader in the library, etc.;

• situational: the degree of formality of the situation, i. e. the formal/informal communication, situational degree of restriction of personal freedom or freedom of choice forms of the sender/addressee communication;

• personality: the specificity of existing addresser — addressee social roles relationships addresser and addressee, the degree of friendliness/conflictness addresser-addressee relationships)

– "factor of the future" (planned/possible development/immutability in the future general, situational and personal components) (Shmeliova 122).

"Alien" factors are used to summarize the states of threatening/enabling factors, "own" factors are used to summarize the state of self ability to reach the desired (*perlocutionary*) effect.

Information received as a result of situational afferentation, plays a role not only for making decision, but is constantly updated through the contacts with the outside world to correct communication activity during the process of implementation of VCA.

Note separately that situational afferentation not only accompanying communication activities, but also has special features of independent activity: purposeful, a number of special actions and the possibility of independent implementations. All of these allowed psychologists and applied linguists to name this activity – *orienting activity*.

(C) The memory, or rather the information stored in it, are actively included in afferent synthesis process. The functional role of starting and situational stimuli to a certain extent already due to past experiences of person. At the stage of the afferent synthesis the fragments of past experiences, facts and rules (which are useful and necessary for the planned behavior) are extracted from the memory and used.

As a result of comparison and evaluation of one-self's desires (satisfaction of the needs' states of growth or deficits and liquidation of cognitive dissonance) and his/her-self's capabilities in this situation estimating state (collative variables) and affective stimuli arise and constitute the PP. PP is transformed into goal-directed behavior after exposure to triggering stimulus.

PP implements through the deployment of certain activity, behavior or behavioral act after the appearance anything (which is favor to satisfy, or non-creation needs of growth/deficit, or avoid threats) in the outside world, which is able to become a stimulus for VCA, in our case.

The deployment of activities begins with a conscious or unconscious decision (a) to implement the activities as such and (b) to make a choice from many possible reactions, determining in such a way (c) the selection of the program for further actions.

This choice is allocated to a separate stage: *decision-making.* In our case, we mean decision-making about the possibility/impossibility of achieving goals and provided opportunities for verbal means of achieving. decision involves the formation of the executive team. Executive team launches search for local landmarks implementation of the goal. From a psychological point of view, search for local landmarks is the process to minimize the potential motivation through its redistribution between the components of the process of achieving. These components are formulated as a set of intermediate goals (sub-goals base).

Let's take for further consideration a few goals that required VCA. For example, a profit (business), getting the post of deputy (political activity), the birthday child greetings (social activities). For the definition of further builds on these objectives will be referred to goals-1, i.e. the purpose of the first level or the strategic objectives.

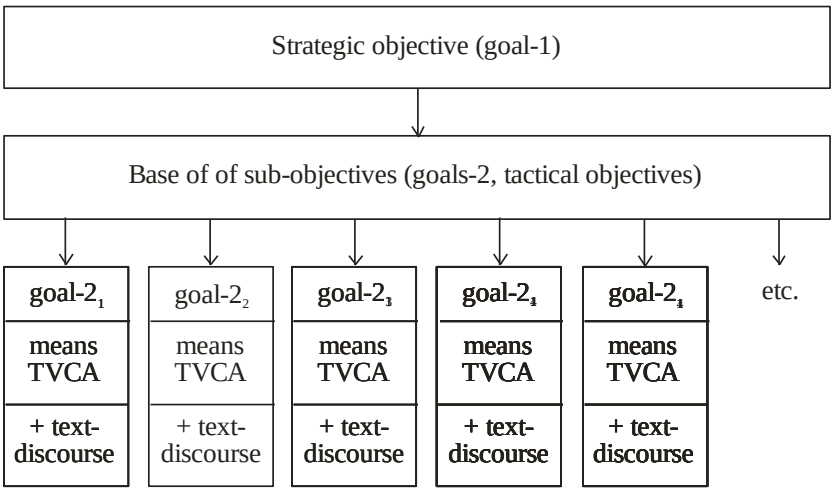
Base of sub-objectives (second level of objectives or tactical objectives) VCA for businessman will consist at least of the sub-goals (a) organizing subordinate to an effective production activity (pressure, persuasion, motivation of the profitable prospects) (personal contact, written orders and circulars), and (b) sell products (consumer beliefs, for example, using advertising or distribution), and (c) the purchase of the raw materials (the negotiation process with the search for compromise and persuasion). For candidate for deputy (b) leveling image competitors, (c) positioning themselves as decent and the electorate MP. The form of the VCA will be very different: articles in newspapers, greeting cards greetings with the nearest holidays that are put in mailboxes flyers for gluing in prominent places of cities to distribute into “hands-in-hands” in the street, on billboards, through speeches and dialogues on TV debates and meetings with voters, etc.

Congratulator demonstrates civility or feelings (love, respect, gratitude) in the oral or written text. At first glance, the purpose of congratulator is the same as the first-level objectives and it is strategic. However, if the production (MP is also work) this is a limited time target execution, socio-role play is long-lasting or permanent. To the limited-time we include the strategy of political and advertising

campaigns, expanding business project, the prosecution and the defence in court, an undergraduate degree, employment, travel, etc to include permanent updating/updating information, family building, social status, etc.

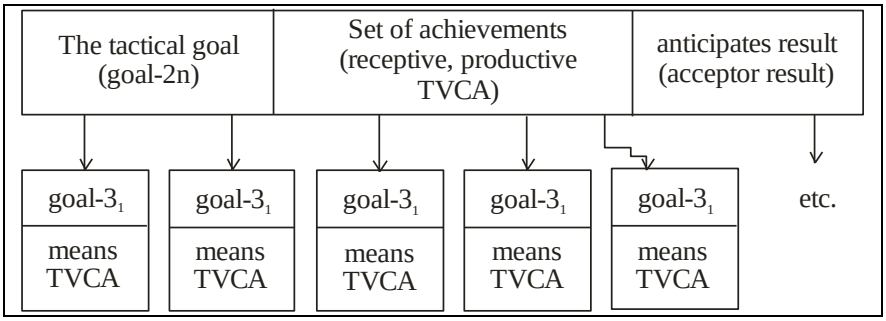
As we have already mentioned, depending on the magnitude of the strategic objective, is a set of deliverables (sub-goals base, goal-2), which are also of non verbal nature, however, as a possible means to achieve. Graphically it is presented in table 2.

Table 2



Tactical goals (2) may be more than one. Within any one tactical targets can be used one or more ways, which means to achieve it representing different TVCA. These methods can serve as alternatives and/or as components of a composite whole. Species and the number of ways that will be implemented depend on the capabilities of the communicant, external constraints, and feasibility. Tactics can be described as one of the available overall strategy of planned non-speech sub-goals, which implies one or more TVCA means of achieving.

Table 3



Action/actions programme is generated in accordance with objectives set by taking into account the opportunities and adopted restrictive conditions (models, rules, requirements, guidelines, facilities, technical capabilities, etc.) the

implementation of a particular species of the TVCA. Situational afferentation determines the shape of each item of the program of action/actions (for example, the choice of any form of CV, any form of autobiography or choice or order forms, or forms as a request to do something), creating thus behaviors or speech genres by M. M. Bakhtin (Bakhtin).

The programme of action in accordance with the selected sub-goal involves some or TVCA or limited speech act organizational procedures. These programs of action on the TVCA level are

- reading: integral order, viewing (several species), studying, reading trial;
- writing: the rules for constructing various business documents and securities rules for creating creative works in different styles of speech (scientific, artistic, mass-media, advertising, household, etc.), the rules of note-taking, annotating, annotation, report writing, research posts , bibliographic review, coursework, abstracts, reviews, abstracts, etc.;
- speaking: the rules for constructing prepared and not prepared monologue (message, narration, description, reasoning) and dialogue (situational dialogue, thematic conversation, discussion, surveys, interviews).
- In listening there is no programs of action which would plan in advance. Listening is understood as “receptive activity is both perception and understanding of acoustic speech” (Metodika 102). In listening we are talking about individual tactics skills to achieve understanding by focusing on words and phrases, listening to the lyrics, please repeat (techniques or repeated use of performative asked), explain to express his thought otherwise. The conditions under which listening flows (regulated or not regulated live communication, listening to the radio, watching a video sequence is recorded or broadcast) affect the possibility of using tactics “inquiry”. On TVCA level, these action programs are tactics of an overall strategy VC target.

The program of action or speech act in productive types of speech activity represents a number of similar cognitive operations

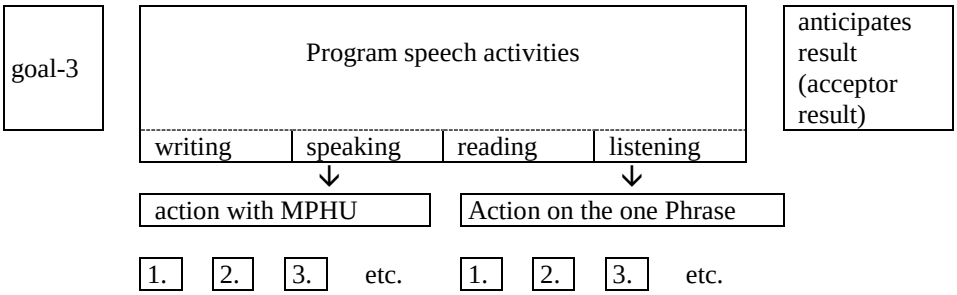
- in the receptive TVCA (reading and listening): the perception of the material form of signs of SSS (second signal system), cognitive actions to minimize information (“information milestones”), consolidation (in the form of an association or accommodation) with information already available in memory, semantic interpretation of the base text;
- in the productive TVCA (writing and speaking): the selection of suitable within the meaning and significance of lexical units, the formation of these propositions with the function corresponding to the intentions of the statements, the materialization of form-semantic unity. Physiological actions for all TVCA are different.

Each method represents a specific implementation TVCA product. At this stage one should (a) specify the goal TVCA or actions, and (b) the situation determining program standards of TVCA form and style of speech. For example, an applicant for employment vacancies in the firm filed a brief CV, when applying for a job under the laws of Ukraine, this same person fills a special form, and if you

want to deploy additional information in any form and wrote an autobiography, storytelling – this is not acceptable. But outside the strict limitations of this situation, "an autobiography in any form" provided in writing, may involve a wide range of options for the presentation of a short text in the business style of speech, exclude the application connote vocabulary dialogical unity, etc. to the memoirs of a detective genre (see. Table 4). This category options include, for example, the rules of etiquette (Formanovskaia).

These options, *speech genres* according to M. M. Bakhtin, receptions – in literary criticism, formed as a result of the program activities/actions in accordance with the terms of situational afferentation. "In the interpretation of T. V. Szmielewa genre-forming characteristics are presented in the form of speech genre questionnaires, which is containing a kind of questions, the answers to which allow to characterize each speech genre and restrict him from "neighboring". List of significant to determine the speech genre features include a communicative purpose, the images of the author and the addressee, dictum, the factor of past, the factor of the future and the formal organization (Szmielewa 24)" (translation mine. – AZ) (Issers 74-75). Since the tactic can be implemented not only in MPHU, but also within single speech act (SA) under proposals-expressions, the above said is true for individual expression.

Table 4



From the point of view of linguistics and artificial intelligence VCA tactics theory is interesting for their basic conditions:

(1) standard (typical) programs of verbal acts (Va) in different TVCA;

(2) (as the situation dictates) the level at multi-phrasal type text on the phrasal level – lexical content and syntax, it is important presupposition knowledge of the conditions and linguistic knowledge of their respective genre forms; and

(2.a) themes of

(2.b) situation, i. e. limiting the scope of the special vocabulary; the content of non-linguistic knowledge: subject (professional, educational), culturological (social, national) ones.

Another important conclusion from the preceding reasoning is the possibility to divides the VC activity and behavior. Activity is the process of achieving the goal, behavior – is a particular form of this process. Va is a set of psycho-physiological and cognitive action marks the BCC during the VC. Behavior is a genre adaptation of focused receptive or productive speech activity to pragmatic

terms, i. e. the same kind of speech activity with the same goals of acquiring different forms in different behavioral pragmatic terms, as a condition of success. For example, welcoming a person of senior status one cannot apply a form of greeting, suitable for companionship ("Hello") (Formanovskaia); acceptable in personal communications tactics questions are not possible while listening to the official report, etc. Violation of the rules can testify either that the sender is not familiar with the norm or that he/she intentionally violates the rules of SA. That is why one characteristics that are given to such types of behavior: rude, boorish, not correct, is not adequate, calling, etc.

In the process of implementation of the program of activity/action takes place two types of cognitive operations: (a) proper implementation of planned actions / operations, and (b) their correction by returning to the level of sub-goals. These cognitive operations are connected as follows.

(A) Efferent stimulation (from Lat. Efferens – outflow). Before purposeful behavior will be implemented, develops another step behavioral act - the stage of the program of action or efferent synthesis. At this stage, the integration of somatic and autonomic arousal in a holistic behavioral act. This stage is characterized by the fact that the action has been formed, but it apparently has not been implemented.

The next stage is the actual execution of the program behavior. Efferent stimulation is transmitted from the nerve centers to working bodies and the action is carried out.

(B) Reverse afferentation. In virtue of the acceptor of action results apparatus in which the programmed goals and ways of behavior, the communicant has the ability to compare them with the incoming afferent information about the results and parameters of performed act, i.e. reverse afferentation. The results of comparison, the subsequent construction of behavior: either it is corrected (C), or it stops (as in the case of the final result) (D).

(C) Cyclicity. In the case when the results of actions do not match with the acceptor of action and their mismatch occurs, there are roughly research activities. The cause of the error: incorrectly selected program or errors in implementation. As a result, a newly rebuilt afferent synthesis, adopted a new solution, a new acceptor of action results and building a new program of action, or return to the activities / actions carried out under the standard partial correction of the acceptor. This occurs as long as the results will not match the behavior or properties of a new, old or acceptor action.

(D) Reduction motive. Once a match is fixed from activity/actions with the two types of images that govern behavior (the objectives and means of achieving them) there needs satisfaction. Behavioral act ends with the last step of authorizing - reduction motive.

The above Va psycholinguistic model can be used for further linguistics, methodology of teaching foreign languages, and artificial intelligence research and development.

Bibliographical References

Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Zajonc, R.B. (1968). Attitude effects of mere exposure. Journal of Personality and Social Psychology Monograph, 9 (2, pt. 2)

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. // Бахтин М.М. Собр. соч. – М.: Русские словари, 1996. Т.5: Работы 1940–1960 гг. С.159–206.

Bahtin M.M. Problemy rechevyh janrov // Bahtin M.M. Sobr.soch. M. : Russkie slovari, 1996. T.5: Raboty 1940–1960.

Зернецкая А. А. Структура понятия "коммуникативная компетенция" // Русский язык за рубежом. М.: .: Отраслевые ведомости, 2005. – № 1–2. – С. 48–51

Zernetskaia A.A. Struktura poniatia "kommunikativnaia kompetentsia" // Russkii iazyk za rubejom, 2005, № 1–2, s.48–51

Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: 2002. 284 с.

Issers O.S. Kommunikativnye strategii I taktiki russkoi rechi, M. : 2002.

Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб.: Питер, 2008. –352с.

Maslow A. Motivatsia i lichnosti. SPb : Piter, 2008.

Методика преподавания русского языка как иностранного для зарубежных филологов-русистов. – М.: Русский язык, 1990. – 232 С.

Metodika prepodavania russkogo iazyka kak inostrannogo.. M. : Russkii Iazyk. 1990.

Судаков К. В. Общая теория функциональных систем — М. : Медицина, 1984. – 224 с. — Режим доступа : http://www.nglib.ru/annotation.jsp?book=005156.

Sudakov K.V. Obschaia teoria funktsionalnyh system/ M. : 1984. http://www.nglib.ru/annotation.jsp?book=005156

Формановская Н.И. Речевой этикет и культура общения. М.: Высш. шк., 1989. 156 С.

Formanovskaia N.I. Recevoi etiket i kultura obshchenia. M. : Vyschaia Shkola. 1989.

Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность: В 2 т. Т. 1 / Под ред. Б.М. Величковского. М., 1986. 408 с.

Hekhauzen H. Motivatsia I deiatelnosti. V.1 M. : Nauka.1986.

Шейгал Е. И., Иванова Ю. М. Предвыборные теледебаты как жанр стратегической коммуникации // Respectus Philologicus № 5 (10). Вильнюс, 2004. с. 29–41.

Sheigal E.I., Ivanova Y. M. Predvybornye teledebaty kak janr strategicheskoi kommunimatsi // Respectus Philologicus № 5 (10). Vilnius, 2004. s. 29–41.

Шмелева Т.В. Речевой жанр (Возможности описания и использования в преподавании языка) // Russistik. Русистика. Berlin. 1990. №2. С. 20–32.

Shmeliova T.V. Rechevoi janr.) // Russistik. Русистика. Berlin. 1990. №2. s. 20-32.

Categoria modalității ca strategie comunicațională în discursul politic

Valentina CIUMACENCO
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Résumé
Le discours politique est un « discours d'influence » (Cortelazzo) visant à mobiliser le public pour agir, penser, considérer etc. Il est évident que la réalité linguistique greffée sur le politique, met en évidence le rôle essentiel de la langue, son champ de manifestation, tandis que les résultats politiques sont ceux à la base desquels la sélection est opérée à la fois du point de vue de la terminologie et de ceux des stratégies discursives bien sûr. Ces idées soutiennent l'hypothèse que la langue, la stratégie discursive et la stratégie politique sont interdépendantes.
Forme spécifique de l'expression de l'attitude de l'émetteur vers le monde, mais aussi vers la relation de discours, la modalité fait partie de ces catégories de configurations dont la recherche exige une approche complexe.
Le discours politique, par sa nature, suggère « des mondes possibles » qui est le résultat de l'interprétation dans l'horizon de l'interaction modale : de la possibilité, de la réalité, de l'impossibilité, de la nécessité, du contingent, etc. Ces « mondes » sont différents l'un de l'autre par de différents types qu'ils contiennent visant la transformation de l'irréalité dans la réalité. Dans cet article, nous recherchons des constructions modales de l'année du perspective du discours, en explorant les possible effets qu'ils pourraient avoir dans le but d'identifier la dimension modale et la configuration d'attitude dans le discours politique Notre démarche vient de décrire, en outre, les fondements de l'individualisme « de la communication linguistique » acquis par l'acteur politique à la suite de constructions modales utilisées dans les discours publics.
Mots-clés : *modalité, catégorie, interprétation, pragmatique, stratégie, communication, discours politique.*

Abstract
Political discourse is a "discourse of influence" (Cortelazzo)[1], aimed at influencing the audience to mobilize to act, to think, to consider etc. It is obvious that the linguistic reality grafted onto the political one, highlights the essential role of language, its field of manifestation, while the political outcomes are those based on which the selection operates both from terminology point of view and from that of discursive strategies of course. These ideas support the hypothesis that the language, discursive strategy and political strategy are interdependent. As a specific form of expression of the speaker's attitude towards the world, but also towards the discourse relationship, modality is part of those categories of configurations whose research requires a comprehensive approach. Political discourse, by its nature, suggests "possible worlds" that are the result of an interpretation in modal interaction horizon of possibility, reality, impossibility, necessity, contingent etc. These "worlds" are different from each other in that they contain different types of transformation of unreality in reality. In this paper we propose an investigation of modal constructions from discourse perspective, by exploring the possible effects they could have with the aim of identifying the modal dimension and attitudinal configuration in political discourse. Our

ideas come to outline, along other facts, the fundamentals of a "linguistic communication" individualism acquired by political actor as a result of modal constructions used in public speeches.

Keywords: *modality, category, interpretation, pragmatic, strategy, communication, political discourse.*

Introducere

Politica, segment important al vieții sociale, activează un tip discursiv, ce impune o abordare specifică în interiorul comunicării. Comunicarea și politica sunt consubstanțiale. Raporturile de comunicare sunt inseparabile de raporturile de putere, care depind, prin forma și conținutul lor, de puterea materială sau de cea simbolică, acumulate de instituțiile politice și de agenții angajați în aceste raporturi. Comunicarea politică se prezintă ca expresie a modernităţii sociale, care a atras atenţia pe măsură ce dezvoltarea sistemului democratic avea să transforme politicul într-un domeniu de interes public. Aceasta apare sub forma unei activităţi strategice ce necesită diverse competenţe şi diferite tipuri de resurse, printre care un câmp unde se intersectează diverse tipuri de persuadare a electoratului.

Prin comunicare se asumă, întâi de toate, o identitate. Faptul de a comunica are mereu ca finalitate exprimarea acestei identităţi. În oricare situaţie de comunicare, fiecare „actor" interpretează un rol menit să-i asigure în final controlul situaţiei, altfel spus, capacitatea de a se face cunoscut în rolul său.

Deoarece orice schimb comunicaţional şi, în special cel politic, este purtător de mize şi reprezintă, totodată, construirea în comun a unei realităţi, acest schimb este tentativă de a impune o „lume posibilă" care să-i asigure unuia sau celuilalt controlul asupra mizelor (Mucchelli 82). Ca urmare, politica a fost considerată, de multe ori, ca o piesă de teatru, jucată simultan de către şi în faţa spectatorilor, în decoruri sociale diferite (Edelman 125). „Actorul" principal – omul politic – încearcă, prin intermediul discursului său, să creeze şi/sau să inducă „spectatorului politic" opinii şi atitudini care să favorizeze realizarea scopurilor politice proprii.

Stilul propriu de a comunica al unui „actor" politic va fi deci şi modul său personal de a utiliza şi de a combina limbajul şi paralimbajele. Subiectivitatea lui, stimulată de situaţia în care se găseşte, va participa la definirea mizelor comunicării sale. Este evident faptul, că realitatea lingvistică, grefată pe cea politică, scoate în evidenţă rolul de cadru al limbajului, de teren de manifestare, în timp ce finalităţile pur politice sunt cele în baza cărora se operează atât selecţia terminologică, cât şi cea a strategiilor discursive.

Comunicarea politică a fost surprinsă în definiţii foarte variate: a fost interpretată ca un câmp de intersecţie a diferitelor tipuri de persuadare, ca un spaţiu de relaţionare a discursurilor contradictorii, ca un sistem complex de comunicare a informaţiei de tip politic etc. (Beciu 27). Unul dintre elementele comune acestor definiţii este „intenţionalitatea", comunicarea politică fiind înţeleasă ca o „acţiune teleologică" – o acţiune orientată şi programată pentru anumite scopuri politice bine conturate. Un alt element comun îl reprezintă „eterogenitatea" condiţiilor care stau la baza generării acestui tip de comunicare. Trebuie însă recunoscut faptul că

nici „intenţionalitatea” şi nici „eterogenitatea” nu dau seama de „specificitatea” comunicării de tip politic, ele stând la baza oricărui tip de act comunicativ.

Specificul, particularitatea comunicării politice ar putea fi însă oferită de faptul că ea presupune, ca orice act (deci şi de comunicare), o interacţiune, doar că, aici, această interacţiune este *instituţionalizată*, în sensul că participanţii la acţiune au, în interiorul ei, o identitate reprezentativă, un rol social determinat. De aceea, participanţii la comunicarea politică (actori politici, public, electorat etc.) au fost numiţi şi „genuri instituţionale” cu resurse, motivaţii şi scopuri diferite şi care nu interacţionează la întâmplare, ci pe baza unor „coduri”, în interiorul unor cadre devenite spaţii ritualice.

Analiza unui text/discurs este condiţionată de luarea în calcul a tuturor atributelor textualităţii şi discursivităţii (coerenţa, coeziunea, intenţionalitatea, acceptabilitatea, situaţionalitatea, intertextualitatea, informativitatea). Dacă am suprapune atributelor textualităţii categoriile funcţional semantice evidenţiate de prof. Ionită, am constata prezenţa unor elemente comune de analiză, acestea fiind, în primul rînd, intenţionalitatea, coerenţa şi coeziunea textuală. Celelalte categorii: situaţionalitatea, care presupune implicarea categoriei persoanei, categoria modalităţii şi a temporalităţii aspectuale, de asemenea îşi găsesc exprimarea în diferite discursuri.

Metodologie

Ne-am propus să analizăm discursul politic, în încercarea de a-i decripta rolul, caracteristicile și uzul acestuia. În acest sens, am asumat că discursul politic este o formă discursivă prin intermediul căreia un locutor (om politic, grup de interese etc.) încearcă obținerea puterii în lupta politică, împotriva altor indivizi, grupuri sau partide. Acesta se remarcă prin convenționalitate, adică prin necesitatea de a justifica și a se justifica în raport cu o instituție, prin ritualizare și prin simbolism. În aceste condiții, câmpul acestei cercetări este constituit la intersecţia dintre discursul politic şi pragmatică, studiul practicii sociale a limbajului centrându-se asupra relaţionării discursivităţii cu puterea.

Într-o accepţiune mai largă, analiza discursului apare ca „analiză a uzului limbii” sau „studiul uzajului real al limbajului” de către locutori în situaţii reale. Dacă analiza de conţinut clasică consideră discursul ca un act dat, un enunţ, segmentabil şi manipulabil, analiza actelor de vorbire consideră discursul ca pe un proces în cadrul căruia se produc enunțuri, se elaborează sensuri, se operează transformări.

Discursul politic, prin însăși natura sa, propune „lumi posibile” ce sunt rezultatul unei interpretări în orizontul interacțiunii modale: posibilitate, realitate, imposibilitate, necesitate etc. Aceste „lumi” se deosebesc una de alta prin faptul că ele conțin diferite tipuri de transformare a irealității în realitate.

Conform “Gramaticii Limbii Române”, modalitatea este „raportarea vorbitorului la un conţinut propoziţional” (702), care arată şi gradul de responsabilizare al acestuia faţă de cele afirmate, fiind definită o categorie

„fundamental subiectivă (*ibidem:703*). Dar, în pofida acestei definiţii, trebuie să remarcăm că există şi structuri impersonale care implică o aparentă obiectivizare, sugerând fie rezerva autorului, fie încercarea acestuia de a arăta valabilitatea unei opinii ca produs al cunoaşterii generale a comunităţii.

Unul dintre parametrii de bază ai funcţionării unui discurs se manifestă prin generarea şi utilizarea discursului. În centrul acestei activităţi, se află subiectul vorbitor, care este concomitent cel care produce şi cel care utilizează un discurs. Subiectului vorbitor îi revine rolul de locutor, care îşi structurează discursul, pornind de la anumite intenţii comunicative, deseori marcate de afectivitate şi de graduare a calităţilor, acţiunilor sau stărilor relatate în procesul de comunicare care se desfăşoară în condiţii concrete.

În acest sens, pentru a evidenţia mai bine atât subiectivitatea actorului politic cât şi intenţionalitatea discursului, exemplul *Discursului preşedintelui Republicii Moldova Vladimir Voronin cu ocazia învestirii sale (Chişinău, 7 aprilie 2001)* pare a fi concludent. Comunicarea prezidenţială include ansamblul practicilor de comunicare prin intermediul cărora instituţia prezidenţială şi/sau preşedintele diseminează informaţii de interes public şi naţional, dat fiind momentul istoric, festiv în care este plasat discursul. Acest tip de comunicare este unul dintre cele mai ritualizate forme de comunicare politică.

Repere teoretice ale modalității

Reînnoirea ştiinţifică, pe parcursul secolului al XX-lea, a majorităţii conceptelor de interpretare a lumii creează o altă viziune asupra omului, realităţii şi relaţiilor care îi uneşte. Din acest punct de vedere, modalitatea se impune ca o categorie de mare importanţă pentru înţelegerea relaţiei dialectice dintre subiect şi realitate. Interesul sporit faţă de această categorie se explică prin faptul că ţine de elementele fundamentale ale teoriei lingvistice, literare şi poetice, cum ar fi relaţia dintre subiect, discursul său şi realitatea reprezentată. Modalitatea este recunoscută drept una dintre universaliile semantice: întrucât constituie un concept general-uman, se manifestă în toate limbile şi îşi găseşte exprimare în orice propoziţie, ea este analizată de toate ştiinţele care ţin de domeniul cognitivului. Problematica modalităţii a suscitat în lingvistica clasică şi modernă o serie de interpretări menite să surprindă atât esenţa cîmpului modal al unei limbi, cât şi variantele de interpretare contextuală a unui element modal. Orice tentativă de abordare teoretică a modalităţii se loveşte de obstacolele generate atât de comportamentul contextual inconsecvent al purtătorilor de valoare modală, cât mai ales de complexitatea semantică a acestei categorii gramaticale.

Cât priveşte analiza modalităţii, categorie definită ca mod de prezentare a realităţii din perspectiva emiţătorului, este de observat că cercetarea acestei categorii implică mai multe aspecte, printre care: a) delimitarea şi descrierea semnificaţiilor modale şi a mijloacelor lingvistice folosite pentru marcarea lor; b) examinarea relaţiei acestor valori cu enunţul şi cu elementele acestuia. O altă sursă de dificultate în definirea modalităţii o constituie legăturile indisolubile pe care

aceasta le are cu disciplinele nelingvistice şi, chiar în interiorul domeniului lingvisticii, cu diverse categorii gramaticale. Acest fapt conduce la o diversificare a varietăţii de sensuri, accepţiuni şi înţelegeri ale modalităţii ca făcând parte din sistemul complex al gândirii umane prin raportare la realitatea complexă a existenţei. Încercarea de definire a modalităţii are în vedere descifrarea relaţiei dintre *mod* → *modal* → *modalizator* → *modalitate* şi identificarea şi clasificarea semnificaţiilor modale.

Conform „Dicţionarului de Ştiinţe ale Limbii" (DSL), categoria modalităţii îşi are originea în tradiţia logicienilor, unde reprezintă aprecierea judecăţii din punctul de vedere al veridicităţii, având la bază triada: realitate, posibilitate, necesitate (321). În lingvistică, prin categoria dată se înţelege modul în care cele enunţate se reflectă în conştiinţa vorbitorului. Menţionăm însă că, în studiile de lingvistică, nu există o opinie unitară vizând categoria modalităţii şi, mai ales, spectrul de semnificaţii cuprinse de această categorie. De fapt, în privinţa unui aspect lingviştii au totuşi o viziune comună. Este vorba despre ceea ce constituie baza modalităţii. Aceasta este atitudinea, opinia, aprecierea subiectivă a locutorului în legătură cu latura descriptivă (conţinutul factual) a celor enunţate. Calificate drept coordonate sintactice ale modalizării (Gherasim 55), cele două tipuri de atitudini ale subiectului vorbitor (obiectivă şi subiectivă) se materializeazănlingvistic prin *dictum* şi *modus*. Componenta *obiectivă* a enunţului se justifică prin referenţialilitate, iar cea *subiectivă* prin atitudinea afectivă a vorbitorului, punct de vedere susţinut de Ch. Bally, Ém. Benveniste, B. Pottier, O. Ducrot, (ultimul dintre ei propune termenul de *modalitate de enunţ*, concepută ca atitudine a locutorului faţă de conţinutul enunţului) (Apud 35-36).

La cele menţionate, trebuie să mai adăugăm accepţia lingvisticii actuale referitoare la *enunţ* care postulează o triplă dimensiune: *sintactică* (vizând raporturile dintre componenţi), *semantică (*ce se bazează pe raportul dintre semnele lingvistice şi referenţii lor) şi *pragmatică* (ce reclamă relaţia emiţător-receptor). Perspectiva pragmatică implică studiul limbii „nu doar ca sistem de semne, ci şi ca acţiune şi interacţiune comunicativă" pe care E. Coşeriu o numeşte *lingvistica vorbirii* (16).

Modalitatea epistemică exprimă gradul de certitudine, adică siguranţa sau nesiguranţa emiţătorului în legătură cu evenimentul descris în enunţ. Atitudinea celui care comunică în cazul modalităţii date se conturează ca o opinie formată în raport cu gradul de cunoaştere a situaţiei descrise, acest tip de modalitate caracterizându-se prin felul în care locutorul plasează enunţul în raport cu veridicitatea.

Modalitatea deontică „indică gradul de obligativitate sau de permisivitate a situaţiilor descrise într-o propoziţie, în raport cu un corp de norme preexistente". (GALR, II: 689) Aceasta impune enunţurilor un caracter nonasertiv, realizînd acte de limbaj de tip directiv (ordin, îndemn etc.), în care expresiile deontice sunt folosite performativ și prescriptiv.

Modalitatea apreciativă exprimă atitudinea evaluativă a locutorului faţă de stările de lucruri descrise în enunţ. Este aprecierea pe care vorbitorul o face

acţiunilor şi calităţilor enunţate (DSL 65) Având un caracter subiectiv, modalitatea apreciativă are la bază atitudinea favorabilă sau nefavorabilă a locutorului în raport cu ceea ce semnifică enunţul.

În partea aplicativă a demersului nostru se va lua în calcul modalitatea epistemică şi deontică.

Discursul de învestitură al lui Vladimir Voronin (2001) din perspectivă modală

În ultimii ani se constată un interes sporit, atât în ţară, cât şi peste hotare, pentru examinarea mai amănunţită a categoriei modalităţii, în special a modului de utilizare/funcţionare a modalizatorilor (mijloace de marcare a atitudinii modale în enunţ) în diverse forme de comunicare. O arie vastă şi relativ nouă a comunicării publice o constituie discursul politic, în care se observă o mare pondere a elementelor de limbaj cu caracter modal, mărci lingvistice ale atitudinii. Discursul politic în Republica Moldova a evoluat considerabil în ultimul timp şi prezintă interes modul în care *modalitatea* se manifestă în acest spaţiu. Scopul analizei în cauză constă în demonstrarea predominanţei expresiilor modale deontice în comparaţie cu cele epistemice în discursul de învestitură a Preşedintelui Republicii Moldova, Vladimir Voronin din 2001. De asemenea, ne propunem să observăm cu ce scop şi cu ce efecte sunt folosite acestea de către vorbitor, şi să încercăm să interpretăm categoria modalităţii ca strategie discursivă în comunicarea politică, sau cum scria cercetătoarea E. Prus, subliniindu-i importanţa cînd o denumea "*axe du discours politique*" (164).

După cum am menţionat anterior, ca formă specifică de manifestare a atitudinii locutorului faţă de lume, dar şi faţă de relaţia de discurs, modalitatea face parte din categoriile a căror cercetare impune o abordare complexă, ce uneşte prin relaţii complexe dimensiunea semantică de cea pragmatică.

Discursul politic, prin însăşi natura sa, propune „lumi" ce sânt rezultatul unei interpretări în orizontul interacţiunii modalităţii. Aceste „lumi" se deosebesc una de alta prin faptul că ele conţin un grad diferit de realitate. Pentru a surprinde dimensiunea modală şi configuraţia atitudinală pe care le poate releva discursul politic, propunem următorul fragment discursiv care abundă în verbe modale şi expresii modalizatoare:

> Anume de aceea astăzi noi trebuie să conştientizăm că în faţa statului stă o sarcină extrem de dificilă şi, totodată, extrem de importantă. Si nu e vorba doar de "renaşterea" ţării, problemă despre care vorbesc foarte frecvent politicienii noştri, dar care nici pe departe nu conştientizează clar ce anume urmează a fi renăscut. Noi trebuie să urmărim alt scop — cel al edificării unui stat moldovenesc cu adevărat suveran. Mai mult ca atît, suntem datori să schimbăm statutul de provincie săracă si înapoiată, supusă umil poruncilor unor forţe externe, cu cel al unui stat contemporan, antrenat în dinamica schimbărilor moderne, care se conduce doar de interesele cetăţenilor lui.

Cu adevărat consider că în secolul XXI societatea nu mai poate fi divizată în clase sau grupuri sociale progresiste şi reacţionare, în popoare bune şi rele, în apropiaţi si străini. Statul contemporan trebuie să exprime în egală măsură interesele tuturor membrilor societăţii. Statul contemporan trebuie să creeze condiţii pentru armonia acestor interese, să găsească compromisuri, să garanteze egalitatea tuturor în faţa legii. Anume un astfel de stat va cîştiga stima şi încrederea poporului, anume aşa scopuri vor coincide cu interesele de perspectivă ale vecinilor noştri geopolitici şi ale comunităţii internaţionale.

Este uşor să declari asemenea intenţii. Mult mai greu este să le realizezi, să le transformi în practica concretă a guvernării unui stat. Cred că aici de la guvernanţi se va cere putere de decizie, corectitudine, inteligenţă şi muncă asiduă zi de zi, pas cu pas pentru a ieşi din starea de dezastru social-economic, ca ţăranul si întreprinzătorul, medicul şi pedagogul, pensionarul şi copilul să simtă schimbările pozitive. Numai aceste schimbări, schimbări evidente şi reflectate în îmbunătăţirea propriei situaţii vor întruchipa garanţia încrederii societăţii faţă de stat: Numai în asemenea condiţii societatea va aprecia întregul organism statal ca reprezentînd interesele poporului. Numai atunci cînd statul va fi în stare să protejeze poporul de pericolul răufăcătorilor şi al funcţionarilor corupţi, al "autorităţilor" care se îmbogăţesc pe contul nenorocirilor şi fricii omului simplu, puterea de stat se va bucura de o adevărată autoritate. Anume aşa văd eu sarcinile noastre. Şi în conformitate cu aceste opinii intenţionez să acţionez în înalta funcţie încredinţată mie *(Discursul de învestitură al lui Vladimir Voronin din 2001*).

Faptul că unul din verbele folosite frecvent în acest discurs este *a trebui*, considerăm că se impune să precizăm că unul din sensurile acestuia este *deontic*: formularea *„X trebuie* să *efectueze T";* astfel, dacă *X* nu îndeplineşte *T*, acesta devine pasibil de a fi sancţionat într-o ordine normativă căreia îi este subiect. Însă, acest sens de obligaţie legală nu este prezent în discurs. În prezenta analiză, se impune să precizam ca folosirea verbului *a trebui* este realizată în sensul în care este exprimată o *necesitate practic*ă: (a) *X trebuie* să *efectueze T*; dacă *X* nu îndeplineşte *T*, acesta va eşua în atingerea unui scop al său; (b) *X* trebuie să efectueze *T*; dacă *X* nu îndeplineşte *T*, acesta nu este considerat ca un agent dintr-o anumită categorie. Sensul verbului *trebuie* exprimă necesitatea practică după care clasa politică din Republica Moldova trebuie să se califice drept un agent conştient. Următoarea atitudine este *disponibilitatea implicativ*ă în noua lume: „ *Noi trebuie să urmărim alt scop — cel al edificării unui stat moldovenesc cu adevărat suveran..."*. În această secvenţă discursivă, sensul verbului *trebuie* relevă necesitatea practică de realizare a unui scop. Considerăm că propoziţia *„suntem datori să schimbăm statutul de provincie săracă si înapoiată ..."* relevă un demers de *întâmpinare şi relaţionare discursivă*, care cumulează ambele sensuri ale necesităţii practice, este echivalentă cu formularea: *trebuie să răspundem noii realităţi*. O altă atitudine care se configurează este *implicarea efectiv*ă, acţională, echivalentă cu formularea: „*trebuie* să *ne depunem toate eforturile pentru a avea o schimbare",* exprimă un îndemn, sensul de agent calificat fiind asumat ca aparţinând agentului: „*încercare de a inspira, de a convinge şi de a arăta calea"*,

iar sensul de necesitate a atingerii scopului se relevă în cele din urmă, ca obiectiv: *să urmărim, să schimbăm*. Expresia „ *... în secolul XXI societatea nu mai poate fi divizată ...”* este echivalentă cu formularea „*Este necesar* să *nu mai avem o societate...”*, sau cu enunţul „*Este imposibil* să *mai avem o societate...”* ; se constată o stare din „lume” care trebuie să se schimbe, pentru a corespunde noii lumi/realităţi contemporane. Prin enunţurile care urmează „*Statul contemporan trebuie să exprime ... ; trebuie să creeze*…” se întemeiază (justifică) atitudinile exprimate; se constituie o *condiţie necesar*ă.

Enunţul introdus printr-un verb al cogniţiei *a crede*, cu valoare epistemică: “*Cred că aici de la guvernanţi se va cere* …”, ce aparţine universului credinţelor, al convingerilor, nu poate fi disociat de conceptul de modalitate, conform lui Tuţescu (16). *A crede* e considerat verb lexical cu sens modal, inclus în grupa verbelor epistemice în Gramatica limbii române (II: 677).

Următoare atitudine din acest fragment discursiv exprimă valoarea modală de posibilitate: *“Numai atunci cînd statul va fi în stare ...”. Posibilitatea* este o altă valoare din sfera modalităţii deontice. Enunţurile pentru care este caracteristic un asemenea tip de modalitate desemnează un proces realizabil. Conţinutul enunţului care se defineşte prin valoarea dată ar putea fi actualizat cu ajutorul construcţiei: *X are condiţiile necesare pentru a realiza P*.

Enunţurile: “Anume aşa vad… ; Intenţionez să acţionez…” – exprimă sensul modal de aserţiune, *voinţă/dorinţă/intenţie*. Este modalitatea care exprimă intenţia subiectului de a realiza o acţiune. Enunţurile modalizate cu un modalizator deontic de acest tip desemnează un proces dorit, intenţionat. Valoarea specifică unui atare enunţ poate fi actualizată cu ajutorul construcţiei *X doreşte să P*. Modalizatorii din această subclasă sunt: „*a vrea”,* „*a avea de gând să*…”, „*a avea intenţia să*…”, „*a fi hotărât să*…”, „*a fi decis să*…”.

Modalitatea reprezintă manifestarea subiectivităţii oratorului, atitudinea lui propoziţională cognitivă (modalitatea epistemică) şi volitivă sau prescriptivă (modalitatea deontică) faţă de un fapt proiectat în viitor. Prin urmare, putem constata că expresiile epistemice din discursurile de învestitură se folosesc pentru a sublinia valorile de intenție și promisiune asumate de vorbitor, responsabilizare necesară înainte de preluarea puterii, dar şi pentru a atenua efectul structurilor deontice, interpretabile drept coercitive sau excesiv de autoritare. Prin expresiile modale deontice, vorbitorul încearcă să-l determine pe ascultător să realizeze o anumită acțiune sau să adopte o anumită atitudine.

Performarea actelor de vorbire în mod indirect corespunde unei strategii de politețe, pentru că simbolul autorității într-un stat trebuie să se adreseze “de la egal” națiunii, dar și de efectele acestui tip de discurs, care sunt mai curând invitații la care se așteaptă răspuns și nu acțiuni în sine. Construcția cu adverbele modale epistemice (de certitudine) *desigur, cu siguranță, cu adevărat,* în incidență cu propoziția modalizată, anticipează posibile contraargumente într-un dialog imaginat: “*Desigur, mai avem multe de făcut împreună ...*”. În discursul lui V. Voronin, aceste formule cu modalizare de certitudine sunt destul de frecvente, fie

că se realizează prin verbe, fie că se exprimă prin adverbe: „*Cu adevărat consider că în secolul XXI…; Cred că aici de la guvernanţi se va cere…”.*

Procesul de învestitură nu este doar un simplu ritual, ci un anumit tip de discurs prin care instituţiile statului predau puterea *în mâinile* preşedintelui guvernului şi un proces prin care liderul se responsabilizează faţă de instituţiile statului şi faţă de cetăţeni. În termenii modali, este un proces *necesar* (modalitate deontică) care arată *datoria* (modalitate deontică) societăţii de a-şi exercita *puterea* (pseudomodalitatea dinamică)[2] faţă de un lider care îşi asumă, la rândul lui, datoria faţă de societate, prin îndeplinirea unei serii de *obligaţii* (modalitate deontică) stipulate în proiectul său de guvernare (*lumile posibile*, modalitatea epistemică). De asemenea, învestitura poate fi definită ca permisiunea care se acordă unui guvern (modalitatea deontică) pentru a-şi exercita abilitatea (pseudomodalitatea dinamică) de a duce la îndeplinire proiectul guvernamental (modalitatea epistemică).

Ținând cont de faptul că discursurile politice au ca scop de durată influențarea și convingerea publicului spre a cționa, a adera la partid, a vota în favoarea acestuia, în termeni coșerieni *finalitatea practică a eficacității* (Coșeriu 41-42) și nicidecum simpla informare despre interesele și programul electoral, este firesc ca modalidatea deontică să fie folosită mai frecvent decât cea epistemică. Discursul de învestitură, în linii mari, recurge frecvent la acte de limbaj injonctive – ordin, îndemn – justificate printr-o modalizare deontică, în care domină în chip absolut operatorul „obligatoriu“: *trebuie, este necesar* sau sunt folosite, cu aceeaşi valoare, modurile imperativ şi conjunctiv. În 8 pagini, cu 2360 de cuvinte din discursul de învestitură al lui Voronin din 2001, forma *trebuie* apare de 19 ori (număr la care se adaugă o întrebuințare negativă: *nu trebuie să dăm vina* şi o singură ocurenţă cu viitorul: *va trebui*); sintagma “*este necesar”* apare o singură dată, de 2 ori sintagma: „*este obligat*” şi sintagma sinonimică: „*este datoria*” – 1 ocurență, în timp ce sintagma: „*se cere*” întrebuințat cu grad de intensitate (echivalentul lui ”*se impune*”) – de 3 ori. Sunt şi mai multe întrebuințări ale conjunctivului cu valoare injonctivă: „*să conştientizăm, să urmărim, să mobilizăm* etc.

Verbele (*a se cuveni, a se cădea, a se cere, a se impune*) au statut de semiauxiliar contextual, exprimând un singur aspect: *necesitatea*. Caracterul eterogen al distribuţiei lor – de la infinitiv, conjunctiv până la supin şi participiu – lasă amprentă asupra întregii clase de semiauxiliare modale. Într-un alt fragment din discursul analizat, se remarcă o interferență între opoziția negativ afirmativă și modalitatea exprimată prin întrebuințarea negativă a verbului *trebuie*.

“Ca rezultat, comunitatea internaţională ne consideră cea mai coruptă ţară din Europa, cea mai săracă din CSI. Şi <u>*nu trebuie să*</u> *dăm vina pe Vestul democratic sau pe Rusia contemporană!”*

Varietatea mare a modalităţilor prin care modalizatorii operează la nivelul textelor ţine de diversitatea actelor de vorbire. Acestea, pe lângă încadrarea lor pragmatică (locuţionare, ilocuţionare şi perlocuţionare) se pot clasifica în funcţie de conţinutul mesajului şi de raportarea lor la valorile de adevăr.

Negaţia generează, de cele mai multe ori, acte de vorbire nonfactive, negând, odată cu verbul, întreg conţinutul propoziţional. Ea este strâns legată de modalitate, întrucât presupune o alegere de către locutor în alternativa afirmativ-negativ. Acest lucru a fost subliniat de cercetători: „Din perspectivă logică, negaţia verbală poate fi privită ca o instanţă a modalităţii, şi anume ca formă a exprimării categoriei „ireal". Chiar dacă nu o interpretăm strict ca o instanţă a modalităţii, negaţia trebuie luată în considerare ca un mijloc de exprimare a unor valori modale".[3]

De asemenea, un alt aspect ce se cere a preciza, constă în faptul că destul de des, în discursul analizat se remarcă viitorul, timp apropiat de valorile modale, care scoate enunţurile (previziuni, îndemnuri, angajamente) din sfera aserţiunilor cu valoare de adevăr. Proiecţia în viitor e tipică pentru un discurs vag şi neangajant. Folosirea expresiilor vagi, destul de frecventă în limbajul politic, atinge cote extrem de ridicate în limba de lemn, în care nedefinitele (*unii, anumiţi, oarecare*) se asociază cu structurile impersonale, cu nominalizările etc. Strategia vagului nu este provocată de prudenţă, ci de o evitare a angajării în datele reale, concrete, uşor de contrazis: Un exemplu elocvent în acest sens, preluat din discursul analizat este: "*Mai ales că divizarea artificială a ţării şi a poporului timp de zece ani îi aduce cuiva dividende mari. Unora — politice, altora — pur economice… De aceea este nevoie de eforturi eficiente pentru a curma hotărît această "afacere" periculoasă şi a căpăta beneficii economice de la raporturile reciproc avantajoase".* Formulările imprecise pot avea valoare eufemistică. În acest sens, propunem în continuare cîteva exemple din discursul analizat: „*trebuie odată şi pentru totdeauna să iasă din cadrul intereselor…"; „deşteptarea naturii şi a tot ce este viu, înnoirea"; "totul din cauză că realizarea eficientă a democraţiei …";"Anume aşa văd eu sarcinile noastre".* Lexemele care exprimă totalitatea – pronume, adjective pronominale, adverbe, substantive (*toţi, totul, întotdeauna* etc.) – indică obsesia totalitară a unităţii şi a controlului absolut, reprezentând în practică tot o formă a vagului, a nedeterminării.

În *eufemism,* semantica tradiţională a recunoscut de mult un mecanism al evoluţiei sensurilor: înlocuirea prin termeni mai „delicaţi" a unui cuvînt sau a unei expresii supărătoare, vulgare, neplăcute etc., pentru a atenua impactul unei idei dezagreabile, stabileşte o relaţie constantă cu noul referent, preluând deci, treptat, un sens negativ. Ceea ce, în planul evoluţiei, apare ca o tendinţă de „degradare", de transformare peiorativă. Enumerarea cauzelor sociolingvistice ale eufemismului – superstiţia, tabuul, respectarea unor norme de bună-cuviinţă, delicateţea – sugerează o gradaţie a obligativităţii sale. Valoarea modală a eufemismului se vădeşte în oricare din varietăţile sale,[4] astfel, nevoia de a diminua o evocare dureroasă în: *to pass away* în limba engleză (în loc de *to die),* se traduce în limba română ca *"a se (pe)trece","a trece în lumea drepților" (*în loc de *"a muri").*

Foarte adesea eufemismul este folosit de la început fără nicio ambiguitate, pentru desemnarea unei categorii uşor de recunoscut; în asemenea cazuri, el se asociază cu *aluzia* şi *ironia*.

În cadrul unui interviu televizat, în acest context, liderul PCRM, V. Voronin, referindu-se la primarul general al Chişinăului, D. Chirtoacă a declarat: «*Этот*

мальчик…как его зовут…?» (băieţaşul acesta…cum îi zice?).[5] Avem un model de conţinut implicit exprimat prin diminutiv ironic, care poate fi decodificat prin competenţele logice ale receptorului.[6] A vorbi implicit permite, deci, de a satisface unele intenţii strategice ale emiţătorului. Ironia poate fi considerată o formă de exprimare a politeţii, fie ea chiar simulată, atâta timp cât, chiar critică fiind (deci ca act de ameninţare a imaginii publice), determină renunţarea la invective, jigniri, calomnii, organizându-se într-o formă de atac mai subtilă (în care vorbitorul se poate arăta ca un strateg al limbajului şi al argumentării). Ironia prezintă o reflectare aparent atenuată a unei realităţi sau a unor trăsături de caracter care merită criticate. Modalizarea în sine nu este creatoare de ironie, dar introduce ironia: atunci când se recurge la modalitate, vorbitorii nu o fac pentru a-şi disimula intenţia critică, deşi modalitatea poate funcţiona ca atenuator al unor convingeri care ar putea fi interpretate drept acuze jignitoare sau drept manifestări ale autorităţii vorbitorului dacă ar fi rostite direct, mai ales prin folosirea modalizatorilor epistemici de probabilitate[7] : *„Statul nu mai poate rămîne în postură de paznic, sub ochii căruia funcţionarii au instituit practic dreptul feudal asupra tuturor formelor de proprietate — începînd cu cea de stat pînă la cea privată”.*

În urma analizei noastre, de asemenea, am putea constata că majoritatea discursurilor politice se construiesc în jurul unei opoziții de poziționare: *NOI* vs. *EI*, recunoscută ca polarizare semantică și ideologică a evaluărilor politice, prin care evaluările pozitive se fac întotdeauna pentru NOI, iar cele negative pentru EI: competitorii, oponenții etc. (Dijk 28). În discursul de învestitură analizat, predomină formele pronominale de reverență: *dumneavoastră/concetățeni*, sau un plural politic NOI, de cele mai multe ori implicit (prin persoana verbului): „*Noi trebuie să urmărim; noi trebuie să conștientizăm; Noi, de fapt, trebuie să pornim; ne-am pomenit; suntem datori etc.”.* În toate aceste exemple există o relație de echivalență: NOI = “eu +ei”, decodată, indirect, prin “noi ca popor, ca națiune”. Alegerea retorică a persoanei I plural: *Noi,* în discursul politic, este considerată strategie de solidarizare cu un grup: etnic, social, profesional etc. (Zafiu 22). În discursurile prezidențiale, este mai mult decît o solidarizare, este și o formă de legitimare cu garant politic prototipic, pentru că președintele, ca simbol al unității unei națiuni, vorbește despre lucruri cu certe șanse de reușită.

Concluzia demersului de mai sus este că în discursul politic atitudinea locutorului are ca ţintă şi actul ilocuţionar, întrucât enunţiatorul, rostind, îşi exprimă credinţa, îndoiala, certitudinea, acţionând, astfel, asupra alocutorului. Astfel ajungem la funcțiile pragmatice ale modalității, ce influențează relația discursivă dintre interlocutori. Din perspectiva intercațiunii modale, discursul politic evoluează, cu prioritate, într-un spaţiu specific, al *posibilului*, al *verosimilului* şi al *credibilului*, al *promisiunii, pentru unii* (chiar dacă dezirabil este *pentru toţi*), promovând o configuraţie atitudinală complexă: este rostit în numele unui grup politic, unei categorii sociale, unei naţiuni; este capabil să propună scopuri, soluţii, mijloace de realizare, pe care şi le asumă locutorul; afirmă calificarea celui ce-l rosteşte (şi, implicit, a grupului pe care acesta îl reprezintă) ca

agent competent, capabil, bine intenţionat, eficient ş. a., dar poate implicit sau direct şi descalifica adversarii politici.

Prin urmare, indiferent de conţinutul enunţurilor pe care le rosteşte, politicul adoptă întotdeauna (explicit sau implicit) o anumită atitudine faţă de acest conţinut, exprimă o modalitate, o atitudine a vorbitorului faţă de enunţ.

Note

1. Cortelazzo, M.A. 1977: „La formazione della retorica mussoliniana tra il 1901 e il 1914", *Goldin. (*1977): 177–188.
2. De menţionat şi faptul că se face distincţie între modalitate şi *pseudomodalitate „dinamică"*, ce presupune prezenţa relaţiilor obiective privitoare la conţinutul referenţial , conform *Gramaticii limbii române (* 2008: 702), dar inclus în modalitatea radicală de alţi lingvişti, precum Tuţescu (2005: 49) sau Papafragou (2000: 4).
3. Manea, Dana. „Modalitate şi negaţie în limba română contemporană", *Limba română, Direcţii actuale în cercetarea lingvistică*, II (2012), p. 141.
4. Conform clasificărilor făcute de Eric Partridge în Usage and Abusage, London, 1963.
5. Emisiune TV. Convorbiri cu preşedintele. Postul de televiziune NIT, 1 mai, 2009.
6. Кузьменкова, Валентина. «Диминитив, как средства выражения имплицитных смыслов выска- зывания». *Язык, Сознание, Коммуникация.*34(2007):38-45.
7. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana. "Perspectivă şi modalizare în discursul politic – studiu de caz". *Limba română: teme actuale.* II (2009):271-277.

Referințe bibliografice

Arsith, Mirela. „Repere ale unei perspective semantice asupra discursului politic", *ROSLIR*, 1-2 (2004): 7-30.

Barbuță, Ion. „Categoria modalității în limba română", *Revista de lingvistică și știință literară,* 3-4 (237-238) (2008):58-70.

Beciu, Camelia. *Politica discursivă. Practici politice într-o campanie electorală*, Iaşi: Polirom, 2000.

Coseriu, Eugenio și Loureda Lamas, Óscar. *Lenguaje y discurso*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2006.

Edelman, Murray. *Politica şi utilizarea simbolurilor*. Iaşi:Polirom, 1999.

Gherasim, Paula. *Semiotica modalităţilor (o analiză contrastivă româno-franceză).*Iaşi: Casa Editorială „Demiurg,1997.

Gramatica limbii române. Vol. II. *Enunţul*. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2005.

Guțu-Romalo, Valeria. *Gramatica Limbii Române*. Bucureşti: Ed. Acad. Române, 2008.

Ioniță, Mircea. *Глоссарий контекстуальных связей*. Chișinău: Știința, 1981.

Moraru, Victor şi Mariana Tacu. "Comunicarea politică in condiţiile democratizării societăţii moldoveneşti: abordări paradigmatice". *Revista de Filozofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*, 3(160) (2012):128-137.

Mucchelli, Alex. *Arta de a comunica-Metode, forme şi psihologia situaţiilor de comunicare*.Iaşi: Polirom, 2005.

Pană Dindelegan, Gabriela. *Dicţionar de Ştiinţe ale Limbii*, ed.a II-a, Bucureşti: Nemira, 2001.
Pană Dindelegan, Gabriela. *Gramatica de bază a limbii române*. Bucureşti: Univers Enciclopedic Gold, 2010.
Prus, Elena. «Модальность – стержень политического дискурса», *Limbi şi literaturi străine,* II (1999):151-165.
Zafiu, Rodica. *Limbaj şi politică*, Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2007.
Tuţescu, Mariana. *L'auxiliation de modalité – dix auxi-verbes modaux.* Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2005.
Discursul de învestitură al Preşedintelui Republicii Moldova Vladimir Voronin din 2001. 12 martie 2015 <http://www.e-democracy.md/elections/presidential/2001/ >.
Dijk, van Teun. What is Political Discourse Analysis?, In "Belgian Journal of Linguistics", p. 11-52, 1997. Consultat la 17 martie 2015, in:
<http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf

Muzica franceză pe scena naţională. Fr. Poulenc în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbeţchi şi Victor Levinzon

Victor TIHONEAC
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Republica Moldova

Résumé
Dans cet article, l'auteur déploie une analyse interprétative de la *Sonate* pour clarinette et piano composée par Francis Poulenc, l'un des plus célèbres compositeurs français du XX siècle, auteur de nombreuses sonates pour divers instruments. Le matériel sonore de cette étude est un enregistrement audio réalisé à la « Teleradio-Moldova » le 26 novembre 1971 par Eugen Verbeţchi (clarinette) et Victor Levinzon (piano), tous les deux professeurs talentueux du Conservatoire d'État de Moldavie et musiciens exceptionnels. Cet enregistrement a été découvert par l'auteur de cet article dans l'archive de « Teleradio-Moldova ». L'auteur révèle quelques caractéristiques uniques de de l'interprétation de E. Verbeţchi, telles que le traitement créatif du texte de composition, une approche individuelle de la partition pour clarinette, repensée avec des nuances d'articulation et de dynamique etc. Pour déterminer le traitement interprétatif de Verbeţchi et Levinson, l'auteur a fait une analyse détaillée de chaque partie, révélant les particularités du langage musical et le développement dramaturgique de l'intonation musicale. Tout cela contribue à la création d'une base pour l'analyse interprétative, facilitant une meilleure compréhension du plan d'interprétation créée par les deux musiciens.
Mots-clés : *Francis Poulenc, Eugen Verbeţchi, Sonate, clarinette, interprétation, la forme sonate, exposition, développement, réexposition.*

Abstract
In this article the author has realized an interpretative analysis of Sonata for clarinet and piano written by Francis Poulenc, one of the most famous 20th century French composers, author of many sonatas created for different instruments. The sound material of this study is an audio record made by the National Public Broadcasting Company "Teleradio Moldova" on the 26th of November 1971, the performers being Eugen Verbeţchi, clarinet, and Victor Levinzon, piano, both talented professors at the Moldavian State Conservatory and recognized chamber musicians. This record has been discovered by the author of the present article in the above mentioned company's archive. The author discovers some unique features of the interpretive style by E. Verbeţchi such as: a creative treatment of a composer's text, an individual approach to a clarinet part, a rethinking of dynamic and articulation indications etc. In order to determine the interpretation approach of Verbeţchi and Levinson V. Tihoneac offers a detailed analyses of each part of the cycle structure, musical language particularities of the sonata reveal, as well as dramaturgy of music intonation development. All these aspects helps him to create a framework for interpretation analyses, facilitating a more clearly understanding of the interpretation plan created by both musicians.
Keywords: *Francis Poulenc, Eugen Verbeţchi, sonata, clarinet, interpretation, a sonata form, exposition, development, recapitulation.*

Muzica franceză ocupă un loc important în activitatea concertistică a interpreţilor autohtoni, mai ales a clarinetiştilor, fapt care se explică lesne de istoricul acestui instrument de suflat. Printre cele mai renumite creaţii pentru clarinet le putem numi: *Sonata* pentru clarinet şi pian de C. Saint-Saëns; *Solo de concours* pentru clarinet şi pian de A. Messager; *Sonatina* pentru clarinet şi pian de A. Honegger; *Denneriana* pentru clarinet şi pian de A. Bloch; *Bucolique* pentru clarinet şi pian, *Arie* pentru clarinet şi pian, *Idylle* pentru clarinet şi pian de E. Bozza ş.a.

Un loc distins în această listă revine *Sonatei* pentru clarinet şi pian, semnate de Francis Poulenc, una dintre cele mai importante creaţii contemporane pentru clarinet, este printre puţinele opere care a fost inclusă în repertoriu solistic al diferitor interpreţi practic îndată după ce a fost scrisă. *Sonata* vizată este una dintre ultimele creaţii ale compozitorului. După cum menţionează Jean-Marie Paul, partea lentă a avut prima sa schiţă în 1959, lucrarea fiind finisată în 1962 cu dedicaţie lui A. Honegger, decedat în 1955 (82). În cele din urmă sonata a fost publicată postum în 1963. Premiera ei a avut la Carnegie Hall, New York, interpretată de Benny Goodman şi Leonard Bernstein la 10 aprilie 1963.

Popularitatea creaţiei în cauză se confirmă prin faptul că *Sonata* a fost inclusă în programul diferitor concursuri naţionale şi internaţionale. Ea apare, de asemenea, şi în programele instituţiilor de învăţământ de specialitate – atât în Republica Moldova, cât şi peste hotare. De asemenea ea face parte din repertoriul diferitor interpreţi contemporani, printre care sunt Sharon Kam, Michael Collins, Julian Bliss, Martin Frost ş. a. Nu a rămas nici fără atenţia interpreţilor autohtoni, printre care este şi Eugen Verbeţchi. Analizând arhivele maestrului am aflat că *Sonata* pentru clarinet şi pian de F. Poulenc a fost interpretată la diferite concerte susţinute atât în Republica Moldova, cât şi peste hotare. Astfel, ea a fost cântată la 27 mai 1968, 2 decembrie 1971, 3 martie 1972, în sala de concerte a Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu” din or. Chişinău. La 16 aprilie 1984 E. Verbeţchi a interpretat-o în sala Conservatorului din or. Grenoble (Franţa). Menţionăm în paranteze, că analiza creaţiei este efectuată în baza înregistrării sonore realizate la Compania de Stat „Teleradio-Moldova” la 26 noiembrie 1971 de către Eugen Verbeţchi – clarinet şi Victor Levinzon – pian.

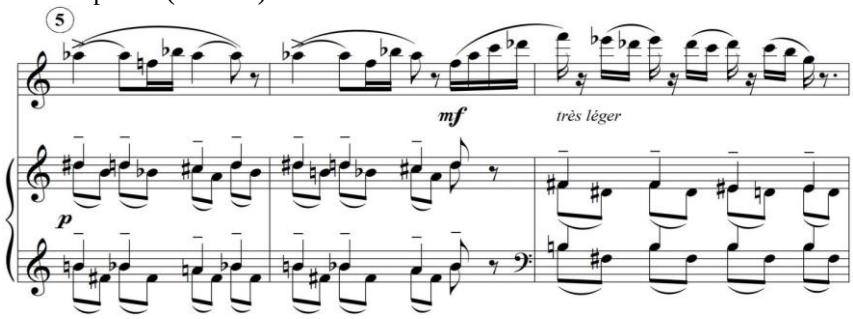
Pentru a prezenta mai adecvat specificul interpretativ al creaţiei vizate, ne vom adresa analizei limbajului muzical şi a aspectelor structurale ale *Sonatei pentru clarinet şi pian* de F. Poulenc. Ea este compartimentată în trei părţi, fiecare din ele având o structură tripartită. Sub aspect ideatic s-a format o tradiţie de tratare a muzicii sonatei ca fiind plină de imagini sonore vioi, jucăuşe, bufone. După cum afirmă muzicologul rus E. Bagrova, această tradiţie a apărut graţie similitudinii *Sonatei* pentru clarinet şi pian cu o creaţie mai timpurie a compozitorului – *Sonata pentru flaut şi pian* compusă în 1956. De fapt, *Sonata pentru clarinet şi pian* îmbină armonios caracterul vesel, optimist al părţilor extreme ale ciclului cu sentimentul elegiac, melancolic al părţii mediane. Unii cercetători consideră, că partea finală este mai slabă, lipsită de naturaleţe (astfel o părere exprima H. Schonberg după premiera Sonatei) (2).

Tematismul şi structura *Sonatei* tind spre o dezvoltare armonioasă plenară: linia melodică a fiecărei părţi conţine mai multe elemente comune, leitmotive sau reminiscenţe, ale căror interacţiune contribuie la integritatea ciclului. Conceptul şi materia muzicală a *Sonatei* se bazează pe mai mulţi factori. Astfel, la nivel compoziţional principiul de treime predomină: după cum conchide cercetătorul citat anterior, „construcţia tripartită a primei părţi cu episod lent ca partea de mijloc se repetă în cadrul fiecărei părţi ale ciclului" (ibidem: 3). Nu întâmplător, tempo-urile şi indicaţiile compozitorului în ceea ce priveşte caracterul muzicii coincid (*Très calme* ♩=54).

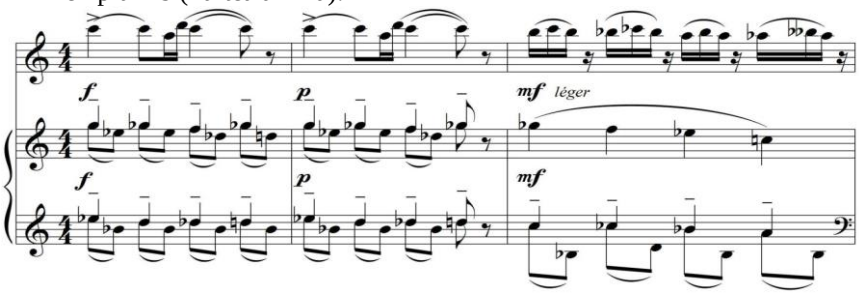
După opinia cercetătorului, „similitudinea caracterului muzicii şi aspectului genuistic permite tratarea părţii a doua a *Sonatei* drept o continuare a subiectului declarat în episodul lent din prima parte" (*ibidem*: 2). Un alt procedeu constă în folosirea procedeului de încadrare a părţii cu acelaşi material tematic, mai ales în secţiunile introductive şi concluzive, drept exemplu serveşte cadenţa clarinetului care apare la începutul şi la sfârşitul părţii mediane. La nivel tematic se observă construirea celor mai importante teme ale ciclului pe baza aceleiaşi celule melodice, unul dintre cele mai reprezentative exemple fiind plasarea celulei împrumutate din prima temă a părţii incipiente în cadrul codei din ultima parte.

Un rol important vizează utilizarea procedeului de reminiscenţă, care creează mai multe arcuri tematice între părţile unei creaţii ciclice. Astfel, tema secundară a finalului este împrumutată din prima parte a ciclului (cifra 5). Vom demonstra această idee prin următoarele exemple muzicale:

Exemplu 1a (Partea I):



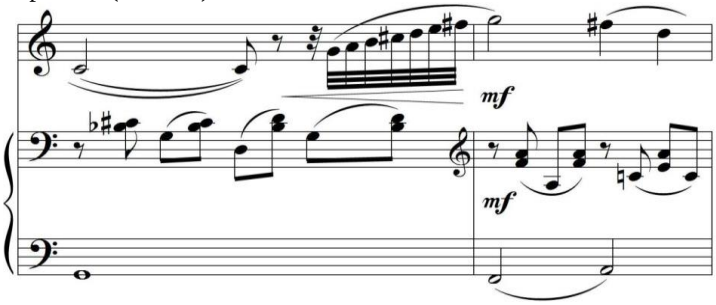
Exemplul 1b (Partea a III-a):



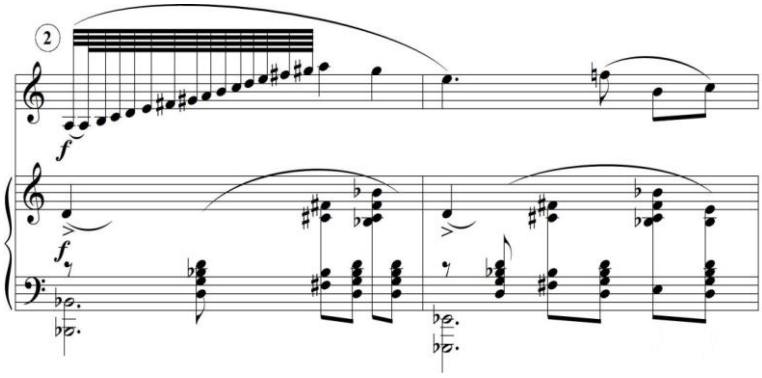
Al doilea element al temei principale din partea I posedă contiguităţi cu tema părţii a II-a. Este vorba de îmbinarea mişcării ascendente treptate pe sunetele

fa, sol, la, si, do, re, mi cu mişcare descendentă ce urmează încadrând săriturile pe intervale de terţă şi cvartă. Acest procedeu se extinde în partea a doua, cucerind ambitusul de două octave (de la *sol* până la *sol*^{2}):

Exemplul 2a (Partea I):

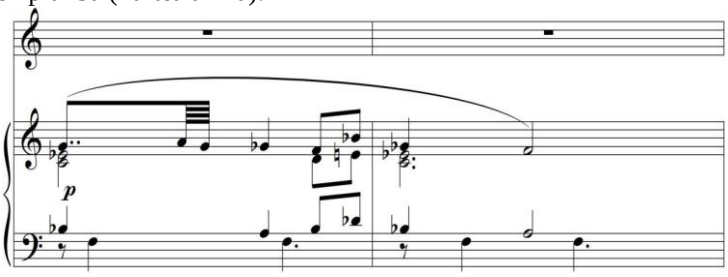


Exemplul 2b (Partea a II-a):

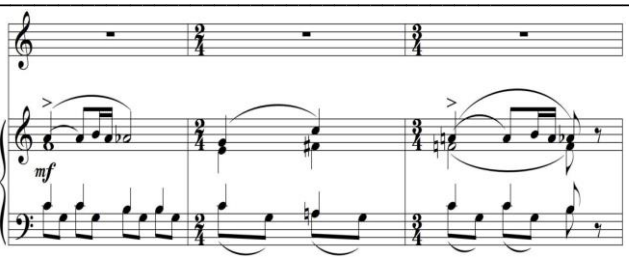


Un alt procedeu important ce uneşte diferite secţiuni ale părţilor ciclului se referă la un element format din două măsuri în partida pianului, care are funcţie de legătură a secţiunilor compoziţionale de bază. El apare de două ori în finala ciclului (în repriză şi codă respectiv), de asemenea în partida pianului, confirmând astfel egalitatea şi importanţa funcţiilor instrumentelor în cadrul ansamblului:

Exemplul 3a (Partea a II-a):

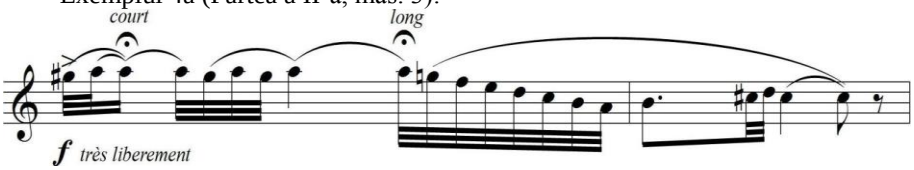


Exemplul 3b (Partea a III-a):

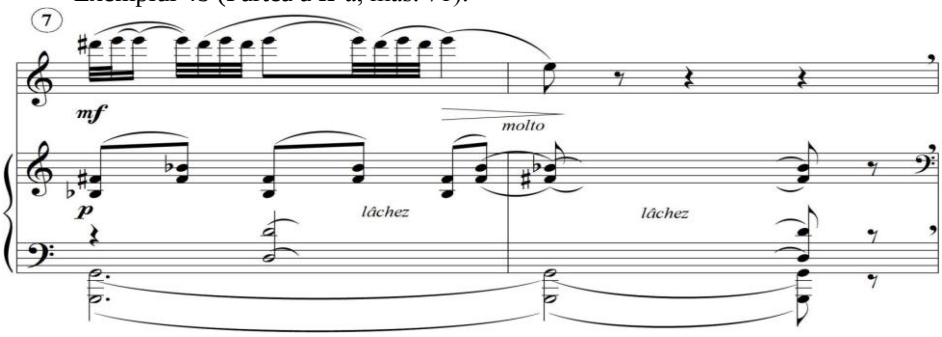


Menţionăm, de asemenea, similitudinea intonaţională a elementului din partea a doua plasată în cadenţa introductivă a clarinetului cu partida lui din finală.

Exemplul 4a (Partea a II-a, măs. 3):

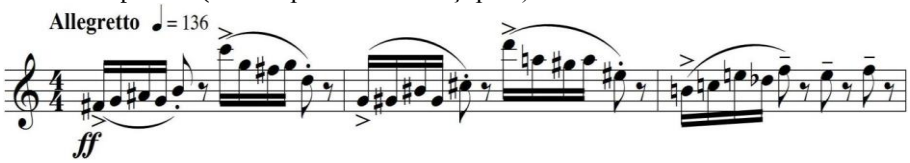


Exemplul 4b (Partea a II-a, măs. 71):

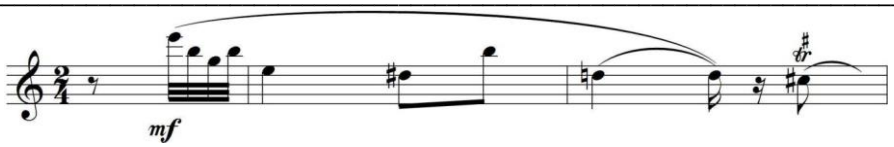


Structura tripartită cu partea mediană lentă se repetă în toate cele trei mişcări ale ciclului. **Partea întâi** (*Allegro tristamente*) se deschide cu o introducere scurtă, unde în partida clarinetului sunt plasate doar celulele separate, care vor intra în ţesătura melodică a temelor de bază ale primei mişcări. Partida acompaniamentului susţine solistul cu acorduri sau linii melodice scurte, creând o atmosferă de aşteptare a melodiei de bază a primei părţi. Sub aspect tematic aceste elemente le putem găsi în alte creaţii camerale semnate de Poulenc: este vorba de *Sonata* pentru flaut, *Sonata* pentru oboi:

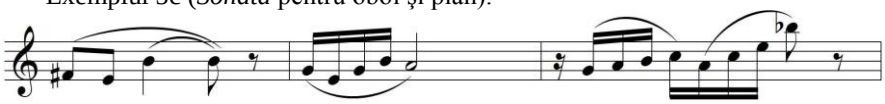
Exemplul 5a (*Sonata* pentru clarinet şi pian):



Exemplul 5b (*Sonata* pentru flaut şi pian):



Exemplul 5c (*Sonata* pentru oboi şi pian).



După cum afirmă E. Bagrova,

> […] în limbajul muzical al compozitorului acest lexem este destul de tipic fiind folosit în funcţie de relief tematic … deja în cadrul introducerii din partea I sunt prezentate diferite procedee de transformare ale lui: inversie, extindere şi comprimare a diapazonului, „îndreptare" melodică, adăugare, mutarea timpului tare a motivului de la prima notă la cea ultima, care duce la schimbarea naturii trohaice pe cea iambică (4).

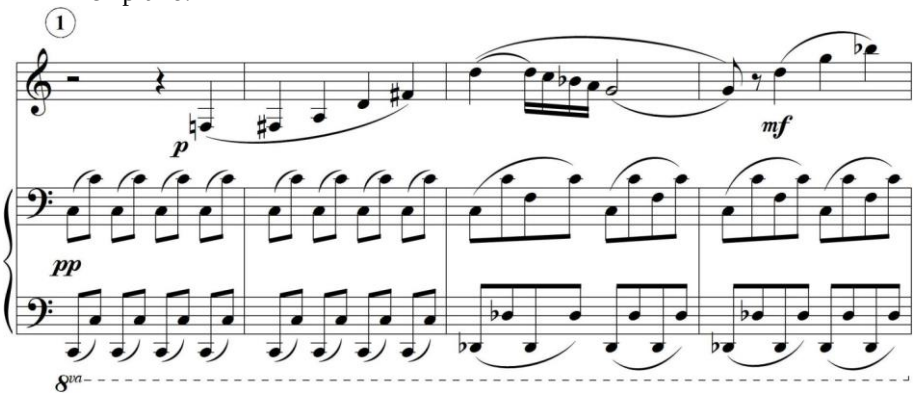
Prima parte se edifică pe trei secţiuni, conturând astfel o structură tripartită complexă cu partea de mijloc contrastantă ABA^1. Prima secţiune se bazează pe principiul variaţional, fiind format din trei compartimente $a\ a^1\ a^2$. Menţionăm un grad ridicat de dezvoltare a materialului, lipsa cezurilor, un flux tematic neîntrerupt, care capătă un diapazon vast şi variat al clarinetului şi cere de la interpret posedarea unei respiraţii interpretative perfecte şi abilitatea de a o repartiza uniform redând adecvat structura şi conţinutul tematic al frazelor muzicale. O astfel de problemă este abordată de B. Dikov în modul următor:

> […] fiecare interpret trebuie să posede cel puţin două calităţi importante: pe de o parte, un simţ intern al arhitectonicii, care ar contribui la determinarea corectă a începutului, dezvoltării şi finalului frazelor muzicale, pe de altă parte, abilitatea de a determina liber semnele distinctive ale cezurilor, adică înţelegerea corectă a profunzimii şi valorii lor de expresie (139).

În ceea ce priveşte introducere, vom remarca faptul că E. Verbeţchi accentuează caracterul capricios al acestei teme, schimbând uneori haşura, indicată în text. De exemplu, în măs. 3 interpretul cântă *staccato*, deşi în textul sonatei este indicată haşura *tenuto*. Abordarea individuală a textului muzical se referă şi la nuanţele dinamice: în loc de *ff* el interpretează *mf*, evitând astfel o tratare mai directă, mai brutală a celulelor.

Prima temă este expusă prin fraze ascendente şi descendente de natură lirică în partida clarinetului fiind acompaniate de pian cu figuri melodice de tip *ostinato* care amintesc de aşa numitul procedeu *Albertino basso*, figură tipică pentru perioada clasică. Menţionăm în paranteze, că factură omofon-armonică este utilizată pe larg în cadrul creaţiei studiate a lui F. Poulenc.

Exemplul 6:



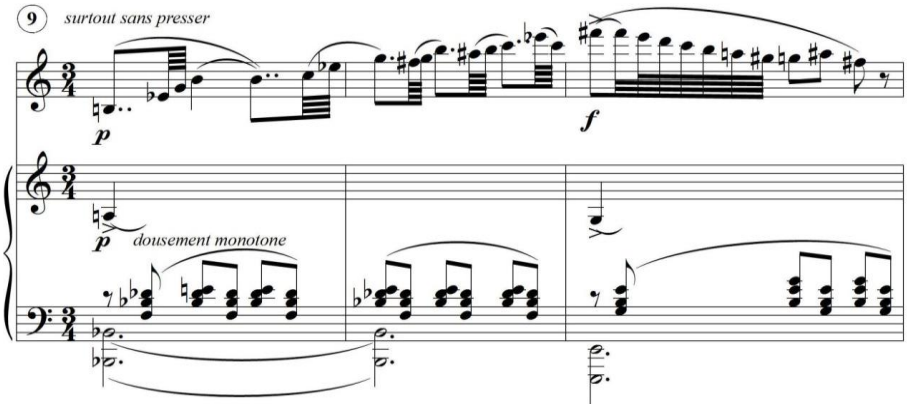
Tratarea temei de bază a primei părţi de către E. Verbeţchi se distinge prin folosirea procedeului *legato* impecabil, care asigură respectarea valorilor metro-ritmice a sunetelor prelungite, expresivitate şi totodată caracterul uniform al frazării. În loc de *piano* tema dată este redată printr-o nuanţă dinamică *mf*, subliniind un contrast dinamic, pe de o parte, cu tema introducerii, pe de altă parte, cu tema secţiunii mediane. Graţie posedării perfecte a procedeului de *legato* interpretul reuşeşte să integreze perfect celulele contrastante (formate din şaisprezecimi sau treizecişidoimi) (măs. 20, 22) în structura melodică.

În ceea ce priveşte redarea sensului muzical al acestei secţiuni, menţionăm că în comparaţie cu caracterul mai uşuratic, care este caracterizat de Janice L. Minor ca conţine „unele reminiscenţe cu café-concert şi music-hall-urile franceze" (80), ambii interpreţi creează un sentiment lirico-melancolic mai profund şi bogat.

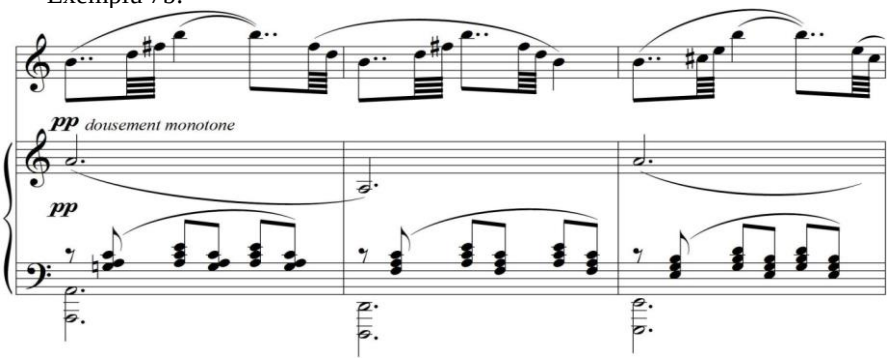
A doua versiune a temei incipiente amplifică un ritm punctat al temei, iar cea de-a treia apariţie a temei vizate, fiind similară ca şi conţinut tematic, introduce unele motive inedite, cum ar fi celulele din introducere, schimbate din punct de vedere ritmic. Folosirea frazelor asimetrice tipice pentru întreagă creaţie, în cadrul acestei secţiuni, construieşte o linie melodică imprevizibilă şi fluentă. Această asimetrie rezultă din folosirea procedeelor de diminuare (4+2+2), din îmbinarea frazelor cu durate diferite (de exemplu, 3, 5, 10, 7 măsuri), din alternarea structurilor egale cu cele inegale. În condiţiile de sintaxă complexă şi eterogenă, interpreţii trebuie să identifice acei factori muzicali, interpretativi pentru a păstra integritatea limbajului muzical şi claritatea expunerii mesajului compozitorului. În opinia noastră, E. Verbeţchi şi V. Levinson se bazează pe aşa procedee, cum ar fi un tempou constant, o pulsaţie uniformă, o omogenitate timbrală a sonorităţii ambelor instrumente ş. a.

În partea mediană (*Très calme* ♩ =54) se expun unele elemente tematice noi, care provin din tema introducerii sau moştenesc unele elemente din tema de bază a primei părţi. Aici elementele capricioase, jucăuşe sunt contopite în motive mai cantabile, pe haşură *legato*, iar figură ritmică dublu-punctată aminteşte de stilul uverturilor franceze din sec. al XVII-lea. Structura internă a secţiunii *c* introduce două teme relativ contrastante sub aspect tematic.

Exemplul 7a:



Exemplu 7b:



Subliniem că tema a doua tratează motivul iniţial al primei teme, dar se bazează pe alternarea mişcării ascendente cu cea descendentă şi limitează numărul de sunete care fac parte din acest element tematic. Particularitatea primei teme constă în diapazonul vast al frazelor muzicale care cuprinde ambitusul de la sunetul *re* până la *mi becar*[3]. Trecerea din registrul grav în cel acut se complică prin necesitatea de a interpreta întregul pasaj (cifra 9, măs.78-80) pe o singură respiraţie. În condiţiile nuanţei dinamice *p* acest procedeu este mai uşor de interpretat, însă fiind susţinut de un *crescendo* (*p-f*) se consumă mai multă respiraţie. Interpretul respectă remarca compozitorului *surtout sans presser* (fără tensiune). Spunem în paranteze, că această remarcă are o importanţă majoră în tratarea întregului ciclu: doar evitând sonorităţile exagerate, dramatismul pronunţat, este posibil de redat conceptul lui Poulenc.

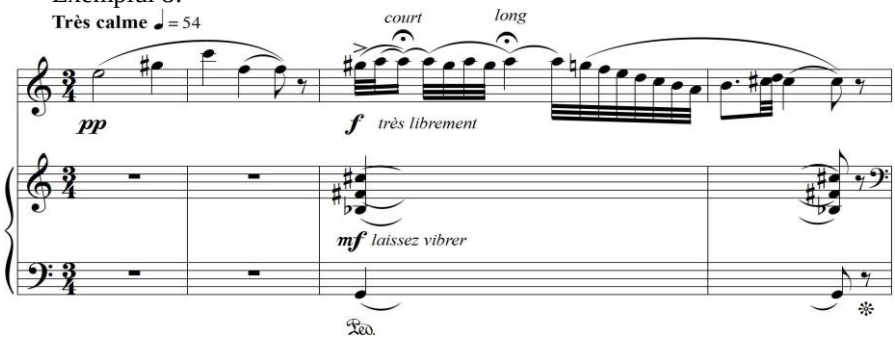
Un efect aparte reprezintă repriza primii părţi unde materialul tematic se dispersează, se fragmentează, iar spre sfârşitul părţii apar motivele din introducere în funcţia unui anumit arc tematic. Generalizând cele expuse anterior reflectăm structura compoziţională a primei părţi în cadrul unul tabel.

Schema 1:

Introducere	**A**			**B**		**A_1**
Allegretto ♩=136				*Très calme* ♩=54		*Tempo allegretto* ♩=136
	a	a_1	a_2	c	d	
măs. 1-8	măs. 9-26	măs. 27-44	măs. 45-56	măs. 67-85	măs. 86-105	măs. 106-133

Partea a doua (*Romanza*), începe la fel cu o introducere unde clarinetul expune o scurtă cadenţă (măs. 1-4).

Exemplul 8:



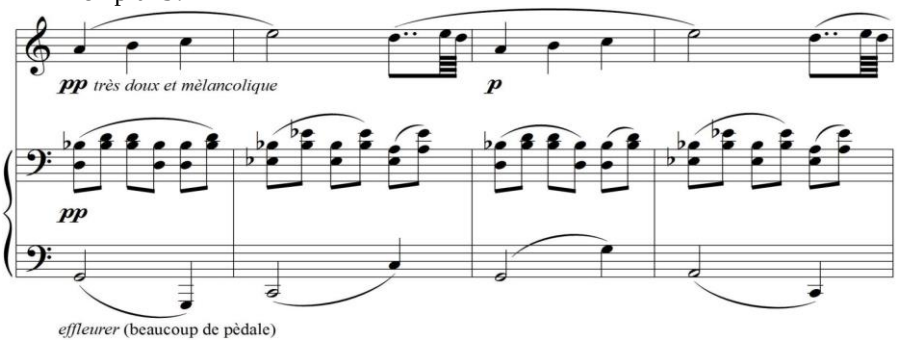
Quasi-cadenţa conţine două elemente tematice diferite: primele două măsuri sunt construite pe un trison mărit expus pe sunete de valori mari, care îi dă liniei melodice o nuanţă melancolică, iar cea de-a doua parte a cadenţei are un caracter mai mişcat graţie pasajelor formate din şaisprezecimi şi treizecişidoimi. Un rol important capătă remarcile compozitorului: prima fermată din cadrul cadenţei se interpretează mai scurt, iar cea dea doua – mai lung (*court – long*). Subliniem în paranteze că tratarea interpretativă a lui E. Verbeţchi se deosebeşte de indicaţiile compozitorului. Astfel, el foloseşte procedeul *fermato* de durată aproape egală, astfel păstrând mişcarea melodică şi integritatea frazării.

Toată mini-cadenţa trebuie interpretată foarte liber (*très librement*). Aici apare un pericol de interpretare a frazei a doua din mini-cadenţa într-un tempou mai avansat, subliniind aspectul tehnic, virtuozitatea frazelor muzicale: acest mod de abordare ar contrazice conceptului componistic, fapt, conştientizat foarte bine de E. Verbeţchi. După cum se observă din înregistrarea vizată, el intenţionat interpretează acest fragment mai reţinut subliniind fiecare sunet din cadrul pasajului, accentuând caracterul cantabil al frazei în detrimentul virtuozităţii.

Nu poate rămâne neobservat şi un simţ impecabil al ansamblului care se manifestă prin coordonarea perfectă a intensităţii sonore al partidelor instrumentelor, în distribuirea funcţiilor membrilor duetului (în cadrul introducerii şi primei teme clarinetului îi aparţine funcţia melodică, expresivă, iar partida pianul dor îl susţine cu factură preponderent acordică). Putem afirma cu certitudine, că muzicienii au demonstrat o calitate foarte importantă în procesul interpretării repertorului de ansamblu, care D. Blagoi defineşte ca controlul intuitiv asupra procesului de interpretare, de valorificare a întregului muzical (9).

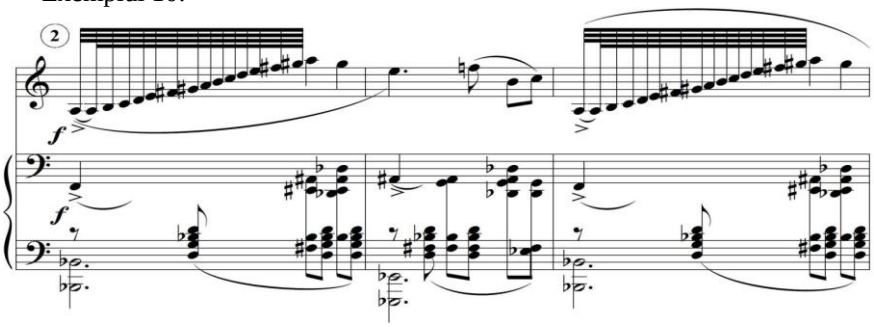
Prima secţiune (măs. 11-24) este prezentată într-un stil neoclasic, cu factură omofono-armonică, fiind constituită din două propoziţii asimetrice (8+6). Prima propoziţie dezvoltă o temă lirică, cantabilă, iar cea dea două include unele pasaje împrumutate din secţiunea introductivă, doar cu schimbarea direcţiei de mişcare şi cu lărgirea diapazonului: linia melodică a acestei secţiuni are un caracter liric, elegiac, manifestat prin fraze de amploare care cer de la interpret posedarea unei respiraţii bune, abilitatea de administrare a sunetului.

Exemplul 9:



O atenţie aparte are interpretarea pasajelor construite pe şaizecişipătrimi care cuprind un diapazon de două octave *sol – sol*^{2} (măs. 19, 21). Ele trebuie interpretate în aşa mod ca să fie încadrate în limitele metro-ritmice ale măsurii cu păstrarea omogenităţii timbrale şi intonaţionale a sunetelor.

Exemplul 10:

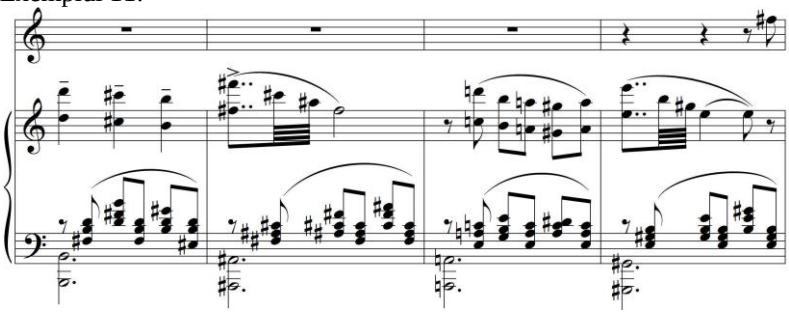


Secţiunea mediană introduce o temă relativ nouă în partida pianului care se bazează pe dezvoltarea elementelor melodice ale primei secţiuni. Specificul armonic al acestei secţiuni este legat de suprapunerea culorilor tonalităţilor îndepărtate cum ar fi*: h-moll, a-moll, g-moll, h-moll, b-moll.* Sub aspect structural secţiunea mediană este constituită din două propoziţii.

În ceea ce priveşte raportul instrumentelor în cadrul ansamblului cameral, această secţiune poartă un caracter de dialog între clarinet şi pian. Aici pianului aparţine un rol principal, în partida lui fiind expus un material tematic important, în timp ce clarinetul intervine cu fraze de scurtă durată, îmbogăţind factura ansamblistă. Sub aspect stilistic acest compartiment aminteşte de stilul clasic al

sec. XVIII, unde era frecvent utilizat procedeul de *întrebare-răspuns* între solist şi acompaniament.

Exemplul 11:

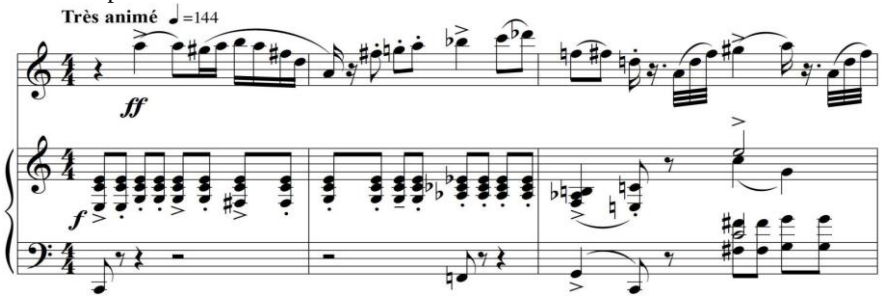


Repriza părţii a doua (măs. 47) posedă un caracter sintetic şi conţine elemente melodice ale ambelor secţiuni. Acest fapt creează o problemă de ordin interpretativ care constă în păstrarea caracterului unitar, integru al materialului muzical. După opinia noastră, muzicienii reuşesc să atingă acest scop interpretativ prin intermediul păstrării unui tempou constant lent, prin evitarea folosirii procedeului de *accelerando*. Menţionăm în paranteze că încheierea părţii a doua (cifra 7) cuprinde celule melodice ale părţii introductive, şi mai cu seamă din cadenţa clarinetului, astfel compozitorul creează un arc tematic şi structural. Generalizând cele expuse anterior reflectăm structura compoziţională a părţii respective în cadrul unul tabel. Schema 2:

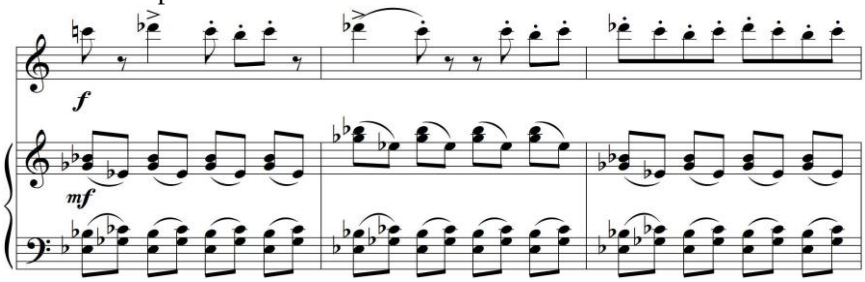
Introducere	**a**	**B**	**a[1]**	**încheiere**
Très calme ♩ =54	*Trés douce et mélancolique*			
	cifra 1			
măs. 1-10	măs. 11-24	6 măs. înainte de cifra 3, măs. 25-46	măs. 47-70	măs. 71-76, cifra 7
g-moll	g-moll – h-moll	h-moll, a-moll, g-moll, h-moll, b-moll,	b-moll g-moll	g-moll

Arhitectonică **părţii a treia (***Allegro con fuoco***)** este mai complexă şi politematică, prima secţiune bazându-se pe trei teme relativ contrastante, care după cum conchide J.L. Minor, „amintesc de muzica circurilor franceze" (90) (mai ales, cea de-a doua temă). Structura internă a primei secţiuni este *a b* b_1, scrisă într-o factură omofono-armonică ea păstrează trăsăturile tipice neoclasicismului.

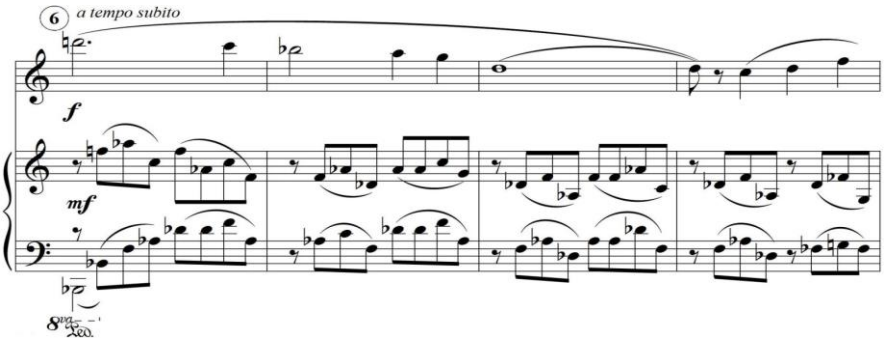
Exemplul 12:



În măs. 13-17 apare un mic interludiu care conţine elemente tematice din prima mişcare şi are rol de punte între cele două teme. Sub aspect metro-ritmic cea de-a doua temă este mai complexă, ea fiind caracterizată prin schimbări frecvente de măsuri. Cu toate acestea fluiditatea melodiei şi tempoul secţiunii date nu este întreruptă, frazele rămânând simetrice. Această temă se caracterizează printr-un caracter de tip *scherzo*, sacadat, fiind expusă preponderent în registrul acut al clarinetului. Exemplul 13:



Structura internă a secţiunii mediane este *c* c_1, scrisă într-o factură omofono-armonică ea păstrează caracterul tipic stilului neoclasic. Această tema aduce un contrast emotiv, fiind axat pe sentimentul liric. Logica armonică a ei este caracterizată de J. Minor ca fiind „tonală utilizând modulaţii line în tonalităţi noi” (94). Un material tematic nou care apare în măs. 69-79 are rol de tranziţie spre repriza părţii a treia. Exemplul 14:



Repriza reprezintă un colaj din materialele tematice expuse în secţiunile anterioare ale părţii finale. În partea concluzivă a mişcării este prezentat un material relativ nou cu utilizarea elementelor tipice temelor anterioare expuse în această parte. Vom reflecta arhitectonica părţii finale în tabelul ce urmează.

Schema 3:

A				**B**		**A_1**			**încheiere**
Très anime ♩=144				*A tempo subito*					
	Interludiu	*b*	b_1	*c*	c_1	$a_1 + b$	c_2	a_2	
	cf. 2	cf. 3	cf. 4	cf. 6	cf. 8	cf. 10	cf. 11	cf. 12	cf. 13
1-12	13-17	18-25	26-43	44-59	60-79	80-89	90-105	106-115	116-128

După cum se observă din schema plasată mai sus, compozitorul creează o structură tripartită individualizată: printre trăsăturile caracteristice ale formei părţii a III-a a ciclului le putem nominaliza pluritematismul, introducerea a două teme contrastante în cadrul primei secţiuni cu prevalarea temei a doua, contrastul tematic bine pronunţat în cadrul temei mediane şi tratarea aparte a reprizei, în cadrul căreia sunt îmbinate nu doar temele primei secţiuni (cu un alt raport al temelor iniţiale), ci şi tema mediană, dându-i acestei recapitulări un caracter sintetic.

Sub aspect interpretativ merită să fie subliniat un tempou puţin reţinut în comparaţie cu cel indicat de compozitor, care totodată nu denaturează caracterul muzicii. E. Verbeţchi creează o atmosferă sonoră bufonă, lejeră doar graţie caracterului sunetului, articulaţiei exacte şi libertăţii tehnice. În culoarea sunetului instrumentului solistic mai ales în registrul acut se remarcă o culoare „nazală", susţinută de nuanţă dinamică *forte*, mai ales în expunerea secţiunii *b*.

Această parte conţine mai multe dificultăţi la nivel de melisme, drept exemplu servesc trilul în registrul grav pe sunetul *fa* care durează 4 măsuri (măs. 52). Este destul de dificil să interpreteze acest tril pe o durată de 4 măsuri fără întrerupere. Pentru a soluţiona această problemă, interpretul accentuează uşor fiecare notă, păstrând astfel plinătatea sunetului şi omogenitatea lui.

Se observă o măiestrie a lui E. Verbeţchi în îmbinarea diferitor haşuri, cum ar fi *staccato* şi *legato* (secţiunea *b*, măs. 18-20, măs. 23-24), care se alternează foarte brusc şi cer de la interpret o flexibilitate mare a tuturor componentelor aparatului interpretativ (muşchii buzelor, respiraţie, digitaţie).

Referinţe bibliografice

Paul, Jean-Marie. "The Poulenc Sonata for clarinet and piano. The French tradition according to Guy Deplus", *The Clarinet*. 37.2 (2010): 82-83.

Багрова, Елена. «Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано. Опыт семантического анализа», *Вестник РАМ им. Гнесиных*, 2011, № 2. http://vestnikram.ru/file/bagrova.pdf [accesat la 9.04.2014].

Диков, Борис. *Методика обучения игре на кларнете*. Москва: Музыка, 1983.

Minor, L. Janice *"Were they truly neoclassic?" A study of French neoclassism through selected clarinet sonatas by "les six" composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud and Francis Poulenc*.
https://etd.ohiolink.edu/ap/10?229086381464460::NO:10:P10_ETD_SUBID:79912
[accesat la 21.03.2014]

Благой, Дмитрий. «Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс», *Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство*. Москва: Музыка, 1979, с. 5-31.

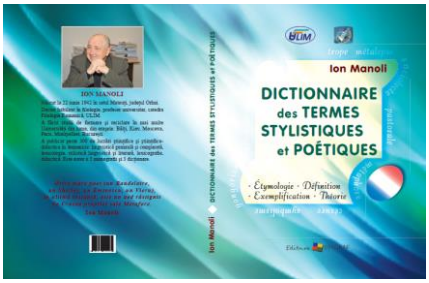
AVIS ET CRITIQUES

DIMENSION STYLISTIQUE ET POETIQUE DES TERMES : UNE APPROCHE LEXICOGRAPHIQUE INEDITE

Avis critique sur le ***Dictionnaire des Termes Stylistiques et Poétiques*** auteur **Ion MANOLI**

Ion GUTU
Université d'Etat de Moldova

Quand un monde meurt, il meurt d'impoésie (Norge)



La chose est connue - écrire un poème ce n'est pas facile du tout, même si l'on affirme dans la contrée que *« nu e om să nu fi scris o poezie, măcar o dată, doar o dată-n viața lui »* (A. Ferlea). Comprendre et analyser un poème, c'est plus dur encore. Voilà pourquoi ceux qui osent faciliter notre mission et s'engagent à élaborer des dictionnaires ou des vocabulaires des termes stylistiques, rhétoriques ou poétiques sont soit des audacieux, soit des professionnels.

Le cas de Ion Manoli, distingué professeur et savant bessarabien, auteur du renommé ***Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*** (Chisinau, Epigraf, 2012), est une belle exception, car il représente l'expression des deux hypostases à la fois.

D'un côté, la présence d'un aplomb qui tient de son engagement dans une belle « aventure sémiologique » qui n'est ni facile, ni aléatoire, or il s'agit d'une expérience unique dans l'aire géo-scientifique de la francophonie moldave. Si pour les termes d'autres domaines – jurisprudence, politique, économie, médecine, etc., on a déjà élaboré des dictionnaires terminologiques respectifs en langue maternelle, alors pour la lexicographie stylistique et poétique un lapsus était ressenti depuis longtemps et qui aurait du être comblé, d'autant plus en langue française. L'engagement de Ion Manoli traduit sa passion (in)consciente pour le mot et sa sainteté : *Lăcașuri sfinte sînt cuvintele/Ca-ntr-o biserică intru-n cuvînt…* (V. Romanciuc), pour « le mal des mots » : *Nous venons pour partir. Les mots restent* (V. Banaru), pour la potentialité du mot et de ses effets sur le lecteur, tout cela le poussant vers un acte plein de courage, d'engagement et de noblesse.

De l'autre côté, si l'on « s'enrôle » dans une telle démarche, il faut le faire savamment et avec un grand esprit professionnel. La compétence du domaine vient dans l'exemple du professeur Manoli de sa riche expérience pédagogique et philologique, de sa carrière brillante de stylisticien francophone, de ses recherches

de doctorat sur le mot potentiel et ses dimensions stylistiques, tout évoquant la présence d'une compétence appropriée, digne d'envie professionnelle sincère.

Or, ce Dictionnaire, connaissant une deuxième édition, revue et actualisée, se présente comme un ouvrage complet, structuré sur 4 paramètres fondamentaux – *étymologie, définition, théorie, exemplification* qui propose une vision inédite sur la dimension poétique et stylistique des termes, exprimée d'une manière cohérente, cohésive et très argumentée.

L'exemplaire que je possède, avec un autographe eternel de l'auteur digne d'un mini-essai créatif et de toute mon admiration et reconnaissance, m'a permis de constater que la IIe édition a exigé un grand effort de la part de l'auteur, car elle est sensiblement améliorée, tant quantitativement – les termes proposés ont été doublés pour la description lexicographique (1400 termes par rapport aux 700 de la première édition), que qualitativement – le dictionnaire ouvre plus de possibilités d'exégéter en profondeur le texte, comme soutient dans la première préface, Mme Elena Prus, docteur d'Etat, professeur universitaire. Même si cela n'exclut pas du tout la variante de son perfectionnement perpétuel, fait souhaité, voire sollicité, par l'auteur lui-même dans la deuxième préface ou *Cuvînt-înainte*.

La présentation des termes suppose une familiarisation avec le domaine, mais elle est plutôt propice à une étude en stylistique, rhétorique et poétique, vu son caractère cohérent, logique et bien didactisé. Chaque terme dispose d'une, souvent plusieurs explications étymologiques qui facilite la compréhension motivée des significations terminologiques respectives. On pourrait se limiter à deux exemples convaincants : ***Apocope*** - n.f., du grec « apocopé » - je coupe, ou bien, ***Epitaphe,*** n.f., du latin « «epitaphium », du grec « epitaphion » : « epi » - sur, « taphos » - tombe, tout conformément aux concepts exprimés.

Les définitions des termes assurent une explication lexicographique adéquate pour qu'on puisse réaliser sa quintessence stylistique ou poétique spécifique. L'auteur se permet d'élargir l'espace du champ lexicographique par des classifications ou des typologies des termes. On peut citer les exemples de ***l'allusion*** (historique, mythologique) ou de ***la métaphore*** (neutre, affective). Cet enrichissement est soutenu par des exemplifications du corpus littéraire ou poétique empruntées aux diverses littératures, comme par exemple :

- la littérature française, représentée par des poètes comme Ch. Baudelaire (« le chouchou » de l'auteur, dont l'épigraphe précède l'ouvrage), V. Hugo, P. Verlaine, P. Eluard, J. Racine et d'autres.
- la littérature roumaine, représentée par M. Eminescu, Gr. Vieru, N. Dabija et d'autres.
- la littérature russe, représentée par A. Pouchkine, M. Lermontov, V. Maïakovski, A. Akhmatova et d'autres.

Ceci prouve une riche palette d'auteurs enseignés à travers un demi-siècle d'expérience pédagogique et littéraire et des textes assimilés par « le plaisir de lire » ou par le plaisir d'apprendre dans une aire géo-curriculaire placée au carrefour des cultures et des littératures, ce qui nous fait plus riches et plus tolérants au sens européen, comme des vrais Homines Europæus modernes.

Dominé par un esprit pédagogique inné, l'auteur s'engage à présenter *des synonymes* ou *des antonymes* des termes, comme dans la première édition, ce qui contribue de nouveau à la conscientisation des termes assimilés.

Les Annexes, absentes dans la première édition, se proposent de compléter la description des termes par des anthologies littéraires, par des recueils poétiques, par des morceaux choisis, par des articles des savants ou de l'auteur lui-même sur des problèmes de la lexicographie moderne et qui permettent au lecteur de co-participer au processus réel d'élaboration des dictionnaires de ce genre et de pénétrer à l'intérieur de ce type de «cuisine» et d'apprendre ses recettes.

Les indications bibliographiques sont plus que révélatrices, car elles permettent de compléter la gamme des sources du domaine par d'autres de nature théorique, lexicographique, encyclopédique, littéraire, etc. et d'opérer divers types d'exercices logiques ou didactiques correspondants : comparer, analyser, synthétiser, évaluer, classifier, etc.

Il serait peu de dire que le Dictionnaire avisé est utile à un élève, à un étudiant ou à un chercheur, comme le suggère l'auteur lui-même dans la préface. Il est archi-indispensable comme support qui cumule logiquement tout ce qui est récent en la matière et assure une piste de discussions pour d'autres sujets brûlants de la stylistique, de la rhétorique et de la poétique contemporaine, y inclus de la lexicographie en général.

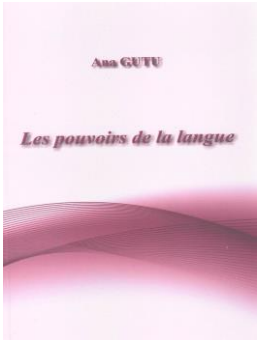
Le mérite de l'auteur consiste dans son élaboration, notre mission est d'en savourer son contenu et de l'apprécier à sa juste valeur, ce que je vous invite à faire, tout en exprimant ma considération sincère pour mon homologue, Ion Manoli, personnalité marquante de la philologie romane et Membre d'Honneur du Département de Philologie Française de l'Université d'Etat de Moldova.

Cher collègue, que Dieu vous bénisse et que le cheval ailé vous inspire à la création d'autres ouvrages de même taille et valeur !

Merci, ***Professeur !***

LA LANGUE ET SES POUVOIRS.
Critique du livre de Ana Guţu *Les pouvoirs de la langue*

Margarita DAVER
Université Libre Internationale de Moldova (ULIM)



L'auteur du livre *Les pouvoirs de la langue,* qui est linguiste, francophone et francophile par excellence, pour qui « le choix du français est devenu la raison d'être et la vocation professionnelle Madame Ana Guţu est la promotrice fidèle de la Francophonie au niveau national aussi bien qu'au niveau international » (Préface de Elena Prus, p, 11). L'ouvrage *Les pouvoirs de la langue* est consacré avant tout à l'analyse de l'aspect social de la langue et de ses manifestions multiples qui lui accordent le status d'un pouvoir, capable d'influencer le cours de l'histoire, le destin des civilisations et des nations. Les textes réunis représentent une méditation profonde et de longue expérience, centrée sur l'idée de la puissance de la langue et de ses valeurs polyphoniques.

Dans le texte *La langue est/et le pouvoir* l'auteur montre d'une façon explicite que l'autorité de la langue, allant de pair avec le pouvoir, peut aboutir même à l'identification du pouvoir avec la langue, ce qui est propre à tous les grands empires en commençant par l'Empire Romain. La linguiste expose ses idées sur l'importance de la langue roumaine en Moldavie et sur le rôle des politiciens et des linguistes dans la formation de la politique linguistique d'un État. Mme Ana Guţu analyse la situation linguistique non seulement en République de Moldavie mais aussi au niveau européen où elle relève un certain métissage culturel et linguistique de plus en plus croissant à cause de la globalisation et même l'apparition d'un *europanto* qui reflète les tendances actuelles dans le développement des langues de l'Union européenne. Il s'agit des évènements linguistiques et culturels qui doivent stimuler les politiciens moldaves à mettre en circulation des langues de communication internationale au niveau des institutions de l'État.

Un grand enthousiasme linguistique inspire parfois les savants à constater la superposition de la langue aux autres pouvoirs - économique, culturel et social, mais on comprend bien qu'il y a aussi d'autres domaines du pouvoir qu'il faut prendre en considération. Selon l'auteur, c'est surtout le système judiciaire qui est l'objet du texte suivant. Car, pour Mme Ana Guţu c'est la jurisprudence qui semble avoir exercé un rôle déterminant dans l'avancée des pays vers les démocraties modernes. Tout de même le texte mentionné - *Le pouvoir juridique de la langue : vers une sémiotique de la plaidoirie* est avant tout un une étude linguistique.

Ce grand chapitre du livre traite les problèmes de la sémiotique de la plaidoirie et du pouvoir judiciaire de la langue qui constitue le cadre par excellence d'un procès judiciaire : en commençant par le discours de l'accusateur, en passant par la plaidoirie de l'avocat et les interventions des témoins. L'auteur propose d'aborder le discours judiciaire comme un macro-signe. Le grand mérite, dans cet ordre d'idées, est l'analyse d'un corpus de 43 discours-plaidoiries et plusieurs autres documents, y compris ceux qui n'ont été jamais prononcés devant le public. Le texte comprend aussi de nombreuses annexes avec des schémas-résumés des discours de grands avocats qui illustrent d'une façon détaillée les résultats des recherches scientifiques de Mme Ana Guţu dans le domaine de la linguistique judiciaire.

Les analyses des documents juridiques effectuées par l'auteur peuvent servir à l'élaboration d'un outil informatisé pour l'enseignement de l'éloquence aux futurs juristes aussi bien à partir du modèle de la langue française que celui de la langue roumaine.

La notion de liberté a connu une grande évolution dans le temps. Pour Madame la Professeur Ana Guţu c'est une notion qui peut et doit être expliquée plutôt par le prisme de l'infini philosophique. Dans le chapitre *La liberté, les philosophes et la politique* on peut faire connaissance de ses idées sur le concept de la liberté en général et celle de la pensée. L'auteur invite le lecteur en philosphe avisé à un questionnement éternel : la liberté totale est-elle possible ? En plus, est-elle même désirable ? Car les gens sont différents et la liberté totale pour les uns c'est toujours l'absence de liberté pour les autres. En plus, l'auteure se demande si l'absence des contraintes est toujours favorable à la création artistique et philosophique puisqu'on sait bien que ce sont les obstacles existentiels et l'endurance personnelle qui stimulent très souvent l'inspiration créative. La réponse donc n'est pas facile à trouver.

L'auteur réussit d'une manière argumentative à mettre en valeur encore d'autres pouvoirs de la langue. Ce sont les pouvoirs identitaire, interculturel, constitutionnel. Les meilleures pages du livre sont consacrées à la création littéraire francophone en République de Moldavie qui peut être considérée comme élitiste mais qui crée de nouvelles ouvertures vers le patrimoine universel, y compris celui francophone.

Une place à part dans la création de Mme Ana Guţu appartient à l'idée du pouvoir de la langue au féminin. La vie et la carrière de 3 grandes femmes de l'Amérique Latine qui font l'objet du chapitre *Le pouvoir de la langue au féminin : le cas de l'Amérique Latine* deviennent pour l'auteur le symbole de la liberté féminine, d'une forte volonté et d'une vitalité sans précédent. En suivant ces pages on apprend beaucoup de choses sur leurs triomphes et leurs tragédies. Il s'agit tout d'abord de la Princesse aztèque polyglotte doña Marina, interprète de Cortès, qui est considérée parfois comme traîtresse de son peuple et parfois comme la facilitatrice des échanges interculturels. L'exemple de la vie « de la douleur en couleurs » est celui de Frida Kahlo, peintre mexicaine, militante communiste qui a inscrit une page glorieuse dans l'histoire de la création picturale mexicaine. Et

enfin l'auteure nous parle d'Eva Peron, cette Argentine célèbre, qui est devenue la sainte patronne des humbles. De nos jours ces femmes légendaires inspirent toutes les femmes du monde dans leur création car elles ont mérité les éloges les plus fervents de la postérité. L'exemple de ces figures mystiques a inspiré aussi la création linguistique et artistique de l'auteur du livre *Les pouvoirs de la langue* car, « une personnalité forte est toujours un acte de création individuelle d'un homme de talent » (p. 7), ou, dans ce cas, il serait plus exact de dire – d'une femme de talent qui est, par excellence, Madame Ana Guțu.