JOURNAL OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

REVUE DE PHILOLOGIE ET DE COMMUNICATION INTERCULTURELLE

Vol. III, No. 2

(RE)READING RECEPTION STUDIES: COMPARATIVE PERSPECTIVES

(RE)LECTURES DES ÉTUDES DE RÉCEPTION: PERSPECTIVES COMPARATIVES

Coordinated by / Sous la direction de

Carolina BULZ

© Military Technical Academy "Ferdinand I" Publishing House
Bucharest, Romania, June 2019

Scientific committee / Comité scientifique

Prof. Iulian BOLDEA – *University of Tîrgu Mureş*
Prof. Monica BOTTEZ – *University of Bucharest*
Prof. Anca FOCŞENEANU – *University of Bucharest*
Prof. Diana IONIŢĂ – *University of Bucharest*
Prof. Adrian LESENCIUC – *"Henri Coandă" Air Force Academy of Braşov*
Prof. Emilia PARPALĂ – *University of Craiova*
Prof. Mariselda TESSAROLO – *University of Padova*
Prof. Mihai ZAMFIR – *University of Bucharest*
Assoc. Prof. Sonia BERBINSCHI – *University of Bucharest*
Assoc. Prof. Elena BUJA – *Transilvania University of Braşov*
Assoc. Prof. Julio JENSEN – *University of Copenhagen*
Assoc. Prof. Ramona MALIŢA – *West University of Timişoara*
Assoc. Prof. Elena NEGOIŢĂ-SOARE – *Paris 8*
Assoc. Prof. Mireille RUPPLI – *University of Reims Champagne Ardenne*
Assoc. Prof. Ana-Karina SCHNEIDER – *"Lucian Blaga" University of Sibiu*
Assoc. Prof. Petra SLEEMAN – *University of Amsterdam*
Assoc. Prof. Radu VANCU – *"Lucian Blaga" University of Sibiu*

Editorial Staff / Rédaction

Adriana-Carolina BULZ
Adela-Livia CATANĂ
Elena-Raluca CONSTANTIN
Daniela MIREA
Daniela MOLDOVEANU
Andreea-Maria PREDA
Maria STOICOVICI

Editorial Office:

"JOURNAL OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION
REVUE DE PHILOLOGIE ET DE COMMUNICATION INTERCULTURELLE"

39-49 George Cosbuc Ave., Sector 5, 050141
Bucharest, ROMANIA

Tel.: +4021 335 46 64 / 212, Fax: +4021 335 57 63
http://www.llcs.journal.mta.ro

ISSN 2558-8478 ISSN-L 2558-8478

Contents / Sommaire

Roxana Elena Doncu, *Dana Gioia and the Dilemma of the New Poetry in the U.S.*.....5

Mariana Dincă Tudor, *Celălalt: Un spectacol interzis ciclopilor* 14

Maria Ioana Oancea, *The American in Europe: The Reception of National Stereotypes* 25

Laurent Balagué, *La lecture du nouveau monde comme écriture de la disparition du monde: L'HOMME SANS QUALITÉS de Robert Musil* 41

Ștefan Alexandru Ciobanu, *Filonul avangardei: Neliniști la tot pasul* 59

Mary-Jane Rădulescu, *AKAGE NO AN: Adaptarea romanului ANNE OF GREEN GABLES în sfera animé-ului*.....72

Irina-Ana Drobot, *Accepting the Values of Other Cultures: A Temporary or Permanent Turn?* 82

Mohammed Benaziz, *L'écriture de soi chez les écrivains maghrebins d'expression française: Cas de Mohammed Khaïr-Eddine et de Ahmed Sefroui*.....89

Jawad Hazim, *L'intertextualité: Pour une dynamique de réception du texte littéraire*.....102

Anca-Gabriela Apostol, *Symbolic Bodies: A Semiotic Reading of Shakespeare's OTHELLO* 115

Irina Lazăr, *Velimir Hlebnikov, În câteva linii, trasate pe muchia ascuțită a timpului său*.....123

Book Review (Carolina Bulz), *Nouă tipuri de lectură – Cu o excursie în critica (şi teoria) literară* 129

Addenda: Paul Suciu - The Portrait of a Visual Artist and a Gallery af Photos 134

DANA GIOIA AND THE DILEMMA OF THE NEW POETRY IN THE U.S.

Roxana Elena Doncu[1]

University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest

***Abstract**: The paper deals with how Dana Gioia has been perceived and appraised in the framework of American contemporary poetry. An unconventional poet with a strong critical voice, Gioia has been subsumed under the New Formalist movement which he helped define and extensively theorized in his critical essays. Another label that was stuck to his poetry was that of 'new expansivism'. Due to a specific quality of his poems that the critic and poet McPhillips aptly called "visionary realism", Gioia has also been analyzed as a modern metaphysical/Catholic poet. Yet while all these names can be partly justified, none of them does complete justice to Gioia's poetry.*

***Keywords:** new formalism, new expansivism, contemporary American poetry.*

Introduction

Dana Gioia is both one of the most interesting voices in contemporary American poetry and one of the most misunderstood bards. These two qualities, it is true, often go together. Gioia's poetic resume is highly unconventional by reason of its being blatantly un-poetic – at least at first sight: a graduate of Stanford's Master of Business Administration, Gioia made his career at General Foods, where he eventually became a vice-president. Like Wallace Stevens, he worked during the day, and wrote at night, his poetry bearing the traces of a self-discipline that sometimes makes his words heavy with expressive vigour. Again like Stevens, he made more than poetry, turning his critical acumen to the analysis of the state of contemporary American poetry. His celebrated 1991 essay "Can Poetry Matter?" was a turning point in the establishment of New Formalism as a poetic movement under which Gioia's poetry came later to be subsumed[2]. Noticing that contemporary poetry tends to be relevant only to a handful of people, most of them poets as well, Gioia traced the evolution (or rather, involution) of modern poetry, "from bohemia to bureaucracy", arguing

[1] roxana.doncu@gmail.com

2 In the chapter "The Poet as Critic and Public Intellectual" from *Dana Gioia. A Critical Introduction*, Matthew Brennan dwells extensively on the importance of Gioia's critical output, noting that "Through his essays in the eighties, Gioia established the defense of New Formalism in much the same way that Wordswoth's preface to Lyrical Ballads paved the way for Romanticism in the 1800. (65)

persuasively that the imprisonment of poetry into the academia and creative workshops has transformed it into a subculture.

The debate on New Formalism, which engaged quite a handful of critics, theoreticians, academic and poets, was illustrative for the new direction that American poetry was going into after the legacy of post-war modernists proved to be exhausted. Poets who emerged in the 80s like Timothy Steele, Dana Gioia, Brad Leithauser, Vikram Seth, Charles Martin, David Mason sought simultaneously to restore some formal elements to the free-verse tradition of the modernists, as well as make poetry more accessible to the general public. Rhyme and meter, together with narrative, were viewed as the cornerstones of the new poetry: formal elements that translated into a structure ready for performance.

However, as McPhillips remarks, “No new poetic movement in the past twenty-five years has aroused so much critical attention or bitter controversy as The New Formalists” (1) The return to form, in the context of American poetry, was interpreted as a conservative move, some going so far as to dub new formalist poetry as ‘un-American’. This was an unfortunate result of ideology getting mixed up in literary aesthetics: in the ideological grid of the free-verse advocates, free verse meant democracy, formal verse reactionary conservatism.

What was, more precisely, Gioia’s defense of the contemporary revival of form in American poetry? In “Notes on the New Formalism”, Gioia starts by acknowledging the necessity of a revolution in poetry: “Literature not only changes; it must change to keep its force and vitality.” (15) Then he directs his criticism to the over-politicized concept of form and notes that form is first and foremost a technical term, one that describes rather than provides normative directions for poetry. Formal elements in poetry, like meter, he argues, are part of an old poetic tradition which privileged the aural aspect of poetry. Poetry intended to be performed, poetry as part of religious or other rituals made copious use of formal elements to build structures that enabled human memory to retain them.

Like in ancient traditions, the contemporary form is connected to an important social function of poetry. Gioia states it openly: “All of these revivals of traditional technique […] both reject the specialization and intellectualization of the arts in the academy over the past forty years and affirm the need for a broader popular audience” (22) Formal poetry, in Gioia’s defense, turns from reactionary into reactive (reacting against the excessive institutionalization of poetry). Moreover, far from fostering conservatism, formal poetry turns into a

mode for the popularization of poetry among the masses. Gioia's essay turns the arguments of the free-verse poets on their head: it is this newly rediscovered tradition of form and narrative that makes free verse appear elitist and conservative.

Last but not least, Gioia draws upon his own experience as a poet and a teacher to explain the interaction and interconnection of both fixed and open forms:

> In my own poetry I have always worked in both fixed and open forms. Each mode opened up possibilities of style, subject, music and development the other did not suggest, at least at that moment. Likewise, experience in each mode provided an illuminating perspective on the other. Working in free verse helped keep the language of my formal poems varied and contemporary, just as writing in form helped keep my free verse more focused and precise. (27)

This is an interesting observation, coming from a staunch defender of poetic form. Post-structuralism has unfortunately taught us to disregard what a poet has to say about his/her own work; yet one should do so when there is no reason to mistrust the author. As a poet, Gioia shows a strong commitment to form, which he sees, as he explains in one of his lectures, as a guarantee of beauty: a harmonious blending of "consonantia, claritas, integritas", the three formal properties of beauty in the conception of Thomas Aquinas.

For Gioia, though, form assumes a dynamic that one rarely associates with form in the traditional sense; as he himself remarks, what makes sense is not the fixity or the openness of forms, but their interaction. In a similar way, he notes that the debates around the future of American poetry should deal less with "poetic form in the narrow technical sense of metrical versus non-metrical verse"; instead, the central debate will have "to focus on form in the wider, more elusive sense of poetic structure" (27) The central question, formulated by Gioia is "How much compression is needed to transform versified lines – be they metrical or free – into genuine poetry?" The key word here is transform – form is, first and foremost, transformation, interaction, a flowing together of forms which coalesces into the final product, the poem. Gioia is a poet that relishes the power that 'poetic form' has over human experience in general and over the experience of writing in particular. In his ars poetica, "The Next Poem", both the first and that last stanza assert the beauty of transformation, of the process by which a poem becomes a meaningful structure:

> How much better it seems now
> than when it is finally done-
> the unforgettable first line
> the cunning way the stanzas run. […]

> How much better it seems now
> than when it is finally written.
> How hungrily one waits to feel
> the bright lure seized, the old hook bitten. (34-5)

In "Notes on the New Formalism", Gioia writes about a group of new poets for whom, like for the New Formalists, the revival of traditional form is paramount in defining the role of contemporary poetry:

> Like the new tonal composers, the young poets now working in form reject the split between their art and the traditional audience. They seek to reaffirm poetry's broader cultural role and restore its parity with fiction and drama. One critic has already linked the revival of form with the return to narrative and grouped these new writers as an "expansive movement" dedicated to reversing poetry's declining importance to the culture. […] They are also "expansive" in that they had expanded their technical and thematic concerns beyond the confines of the short, autobiographical free verse lyric which so dominates contemporary poetry. (23)

The critic who coined the term "expansive poetry" was Wade Newman, in his essay "The Expansive Movement in American Poetry". While expansive poetry came to be associated with the revival of the narrative poem, R.S. Gwynn, in the introduction to *New Expansive poetry,* acknowledges that the term "expansive" has been "somewhat problematic" from the outset and quotes Feirstein and Turner's "cautious" definition of expansivism as the intention "to expand the possibilities of form and content in poetry"(10).

Using narrative to expand the possibilities of the poetic form is one of Gioia's accomplishments, and so he was included in several critical anthologies and volumes dealing with 'expansive' poetry. In "Other Lives: on Shorter Narrative Poems", an essay included in the volume edited by R.S. Gwynn, David Mason notes that one of the difficulties in writing narrative poems is that "Narrative poets are caught between the lyric possibilities of the line and the necessities of storytelling, and occasionally one or the other of these elements suffer." (221) Mason acknowledges Gioia's two narrative poems ("The Room Upstairs", from *Daily Horoscope* and "Counting the Children", from *The Gods of Winter*) to be among the "most remarkable recent dramatic monologues", as they "blend lyric and dramatic elements almost seamlessly". (221)

One of the best introductions to the poetic work of Dana Gioia is Robert McPhillips' chapter on "Dana Gioia and Visionary Realism" from his critical study on the new formalist movement. Noting that in an ideal world Gioia's "strong debut volume", *Daily Horoscope* would have established him as an important poet, McPhillips aptly concludes that Gioia's poetic gift was

overshadowed by his fame as a "poetic polemicist". His advocacy of a return to form in American poetry identified him in the mind of the literary establishment as a New Formalist, although his poetry was far more complex.

McPhillips traces the influences on Gioia's aesthetics back to modernists like Ezra Pound, T.S. Eliot, Wallace Stevens, Robert Frost and Robinson Jeffers; the modernist influence is also visible, Phillips states, in Gioia's ongoing interest in free verse, which makes up a large part of his poetic output – larger, in fact, "compared to his Stanford contemporaries like Steele and Seth who work exclusively in formal meters" (36). McPhillips goes on to analyze Gioia's poetry in terms of poetic style and notes that "Gioia's poems are marked by a distinctive poetic style of visionary realism in which memory imbues details of the ordinary world with a sensuous luminosity, making them at once seemingly tangible yet tantalizingly elusive, as if existing in a border region between time and eternity." (36)

Gioia's poetry, indeed, as McPhillips remarks, works as a kind of portal which opens before the reader to reveal the transcendent world beyond. In his work, whose thematic range encompasses everything from love and death poems to landscapes and cityscapes, pithy oracular sayings, elegies and parodies, the ordinary is gradually transformed, in Gioia's poems, either by an accumulation of meaningful details or by a sudden leap of faith, into something that ceases to resemble itself, ourselves, something that acquires that "sensuous luminosity" and reveals "another world …/behind the ordinary." Even his dramatic monologues, as Mason notes, "pull us into a dramatized epiphany", as "his visionary sense […] opens the cage of the narrative." (223) In her short monograph on Gioia, April Lindner notes a certain "sense of exile from essential things", remarking that in Gioia's poetry "The rare and brief moments in which we again glimpse the other world are […] the only times in which we feel truly at home." (28) Gioia's technique works like a spiritual or religious illumination. It is no wonder, therefore, that apart from his identification as a New Formalist, Gioia has often been described as a "Catholic" or religious poet.

In "Feasts of Doubt or Feasts of Faith?: Dana Gioia's "All Souls" and "Pentecost", Joshua Hren attempts to read two of Gioia's poems in a too narrow biographical key, as grappling with doubt/faith after a personal traumatic experience: the death of Gioia's first born son, of sudden infant death syndrome. Gioia's 'poetic staging' of doubt is contrasted with that of the famous priest-poet Gerard Manley Hopkins, whose poetry is again too narrowly viewed through the diagnosis of "clinical madness", made by John Finlay, a late convert

to Catholicism, in "The Slaughter of the Innocents: The Case of Gerard Manley Hopkins". The problem with this type of criticism is that it adheres too tightly to religious dogma, and sets a Procrustean bed as a standard for judging poetry. In their own ways, religion and poetry approach truth, eternity and God from two distinct angles: while religion, as an organized institution with a spiritual mission relies heavily on dogma, poetry is at its best when it gives free rein to non-dogmatic play and experiment. There is no way one can decide on dogmatic issues of faith from judging somebody's poetry; and so the case is lost before the first arguments are even laid out.

Another problem is the gross misunderstanding of Hopkins's poetry, again due to the somewhat narrow dogmatic vision. Hopkins' creative despair is judged as irredeemable, based on Cardinal Newman's doubtful pronouncement that a Catholic "never, never can doubt again; that, whatever his misgivings may be, he must stifle them, nay, must start from them as the suggestions of evil spirit; in short, that he must give up altogether the search after truth, and do a violence to his mind". (qtd. in Hren 12). Hren tries to argue that while Hopkins's doubt is irredeemable (and thus non-Catholic), Gioia's "suppose there is no heaven and no hell", while seemingly contradicting Catholic dogma, is used as a 'poetic parable', which echoes the teachings of Saint Augustine and Thomas Aquinas. This kind of criticism does injustice both to Hopkins and to Gioia. For the perceptive, sensitive reader, Hopkins' despair is not doubt concerning the existence of God, but fear (born of lucidity, that modern vice) that the God one so loves and relies on can turn out to be something else in the end, or worse, just an illusion. Far from challenging God's existence, Hopkins' despair reveals an almost child-like need for God. On the other hand, Gioia's poetic parables are always more than just rephrases of church teachings: they stage complex emotional states in which the dialectics of reason, faith and doubt are played out. They neither reinforce, nor contradict Catholic dogma, because they function on a different ontological level altogether.

In a comprehensive essay on Gioia's contemporary metaphysics, Janet McCann attempts to identify and define the religious inspiration that pervades his poems. She situates his poetry within a contemporary Christian vein which she calls 'metaphysical/non-sectarian', because "it stops short of stated religious commitment". According to McCann, Gioia's poetry develops its Christian themes along two dimensions: "Its Catholic roots and its attention to the real daily presence of good and evil are its pragmatic dimension; its search for belief in beauty through and in form is its transcendence p" and manifests its Christian

spirit in both "an ethical stance and a sacramental vision" (193).

McCann's analysis of the 'sacramental imagination' of Gioia's poetry is more subtle and to the point that Hren's attempt to set poetry in line with religious dogma. It offers the reader an insight into the inner workings of Gioia's poetic laboratory: "the sensuous luminosity" that McPhillips defined as the hallmark of Gioia "visionary realism" is explained through the double presence that an object acquires in his poems: both material and spiritual. As McCann writes "The sacramental vision focuses on physical signs of spiritual presence – traditional ones sometimes, such as suggestions of baptism, marriage, burial of the dead, and so forth. But more deeply, this way of seeing contemplates the particulars of the world as possible signs of God's presence." (202). When she calls Gioia "a poet of romance, mystery, and metaphysical homes", McCann touches on one of Gioia's most notable poetic accomplishments: his uncanny ability to 're-enchant' the disenchanted world. Gioia is programmatically a poet of mystery and enchantment, as his manifold argument in "Poetry as Enchantment" proves. In a secular age which regards mystery as an enigma to be solved by rational means, Gioia's poetry manages to recreate the ancient sense of the mystery of things: mystery as a separate order of existence (apart from the rational), where "the transitory and the eternal" intersect (www. thedarkhorsemagazine.com)

A sacramental or holy mystery situates experience at the crossing point between immanence and transcendence, while the enigmatic points only to a lack of reason, a lack that has to be supplemented by a special technique. McCann notes that while the sacraments are real, "their meanings are not always predictable or apparent." Similarly, Matthew Brennan writes that Gioia seems to be "suggesting that moments of spiritual awareness gain their meaning through our human limitations" (39). In fact, throughout the *Daily Horoscope*, Gioia plays with this double meaning of mystery, setting the enigmatic against the sacramental. The modern idea of divination relies on the enigmatic: the mystery of life has a solution, and this solution can be guessed, through a special technique, by the diviner. The modern taste for the occult, developed during the age of scientific progress and secularization, is a natural consequence of the gradual loss of the feeling for the holy mysteries. After all, the occult is a mystery that lies hidden under the veils of reality: though normally inaccessible, it can be made manifest in certain conditions, by the actions of certain people, or just by using certain techniques.

The sacramental mystery, on the other hand, promises no such easy solution; it is an experience that belongs to a different order of existence, like when, "only briefly", "you touch, you see, you press against/the surface of impenetrable things." ("Do not expect...", 27). This sense of mystery as an "experience" of the impenetrable is what we have lost; and this loss becomes the very source of modern man's vainglory and anxiety. On the one hand, excessive trust in one's capacities makes man overconfident; this confidence is sooner or later shattered by life's traumatic experiences and leads to anxiety. "The compelling dark side" that McCann identifies in Gioia's work springs from the poet's deep awareness of the predicament of contemporary man. No longer at home in the metaphysical realm of uncertainties and mysteries, lacking any trace of Keats' negative capability[3], modern man must understand or perish. Things that go beyond the pale of reason are banished from our lives, and with them, the world and our experience becomes poorer. Gioia's poetic virtue lies in the way he manages to connect the bleakness and hopelessness of a life devoid of mystery to faint intimations of eternity, by endowing even the most trivial of ordinary objects with a potential for signifying transcendence.

Conclusion

I would not define Gioia as a Catholic or religious poet, though it cannot be denied that there is a metaphysical/Catholic dimension to his poetry. Nor can he be dubbed a purely New Formalist or New Expansivist. In fact, I doubt that any label can be accurately tied to his work. I would place him in that category of the outsiders which he himself discussed at the beginning of "Poetry as Enchantment": poets who "share a conviction that poetry – both its creation and reception – has great human importance that needs to be not merely understood but periodically renewed as a spiritual capacity." (www.thedarkhorsemagazine) The spiritual capacity that the creation and reception of poetry help human beings to develop is the apprehension of mystery which I have discussed earlier. In Gioia's own words, "Poetry compellingly communicates feelings that lie beyond or beneath rational discourse". A metaphysical poet, Gioia is neither religious, nor an esotericist like his modernist predecessors; he relates to the transcendent through the experience of limit and limitations: suffering, death, loss, despair, bleakness, boredom. Like Blaga, our most metaphysical poet, Gioia seems to see the world in the light of the 'divine differentials': an infinite

3 In a letter to his brothers (1817), Keats defined his idea of negative capability as that "when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason." (www.poetryfoundation.org)

which is split into fragments, whose mystery we can, nevertheless, fleetingly experience.

BIBLIOGRAPHY

BRENNAN, M., *Dana Gioia. A Critical Introduction.* Story Line Press, 2012.

GIOIA, D., "Can Poetry Matter?", Minneapolis: Graywolf Press, 2002.

--- ."Notes on the New Formalism", in *New Expansive Poetry: Theory, Criticism, History,* R.S. Gwynn, ed., Story Line Press, 1999, 15-27.

--- . "Poetry as Enchantment". www.thedarkhorsemagazine.com, accessed 29 July 2019.

---. "Do not expect...", in Daily *Horoscope,* Minneapolis: Graywolf Press, 2002, 27.

---. "The Next Poem", in *The Gods of Winter*, Minneapolis: Graywolf Press, 1991, 34-5.

GWYNN, R.S., "An Expansive Moment: Introduction to the Revised Edition", in *New Expansive Poetry: Theory, Criticism, History*, R.S. Gwynn, ed., Story Line Press, 1999, 9-14.

HREN, J., "Feasts of Doubt or Feasts of Faith? Dana Gioia's "All Souls" and "Pentecost"", in *Dappled Things*, 13.3, SS. Peter and Paul, 2018, 8-24.

KEATS, J., [On Negative Capability: Letter to George and Tom Keats, 21, 27? December 1817], www.poetryfoundation.org, accessed 29 July 2019.

LINDNER, A., *Dana Gioia*. Western Writers Series no. 143. Boise State University Printing, 2003.

MASON, D., "Other Lives: on Shorter Narrative Poems", in *New Expansive Poetry: Theory, Criticism, History,* R.S. Gwynn, ed., Story Line Press, 1999, 215-225.

MCCANN, J., "Dana Gioia. A Contemporary Metaphysics", in *Renascence*, 61.3, Spring 2009, 193-205.

MCPHILLIPS, R., *The New Formalism: A Critical Introduction,* Cincinnati, Textos Books, 2005.

CELĂLALT: UN SPECTACOL INTERZIS CICLOPILOR

Mariana Dincă Tudor[4]

Universitatea din Bucureşti

***Motto*:**
Cunoaşterea de sine trece prin cunoaşterea celuilalt
Tzvetan Todorov

***Abstract**: The problem of the Other became one of the central themes of world literature. Even though the Greeks were among the first to write about other peoples, calling them „barbarians" because they could not speak the Greek language correctly, this was not a theme for that time. The concern for the Other appeared with the emergence of Humanism, but reached the moment of utmost interest with post-colonial studies. History, as we know it, seems to be a continuous antithesis, if not necessarily a confrontation between the Self and the Other. It seems that no language has made it possible to communicate effectively in such a way that the war may always be avoided. The zonal delimitation of communities generates a cultural delimitation by default. The greater the distance between communities and regions, the more the cultural difference becomes a barrier in the dialogue with one another.*
In this essay, I propose to investigate the reception of colonialism and its claims on the way of receiving the other, without neglecting the attempts to heal the wounds caused by the domination of Europeans over America. I will investigate some of the theories that led to the antithesis between the West and the Others. Eduard W. Said writes about the primacy of the Orient on culture, even though the Western world did not perceive it in this way. He believes that the East has never been deprived of civilization, which the Westerners see completely differently. The West believes that the Orient needs to be ruled by someone else, not being able to drive itself.

***Keywords**: the Other, the West, superiority, discovery,conquest.*

Introducere

Problema celuilalt a devenit una din temele centrale ale literaturii mondiale. Chiar dacă grecii au fost printre primii care au scris despre *Ceilalţi* numindu-i *barbari*, deoarece nu puteau vorbi corect limba greacă, acest lucru nu a reprezentat o temă importantă pentru acea vreme. Preocuparea pentru *Celălalt* s-a născut odată cu apariţia Umanismului, dar a atins momentul de maxim interes odată cu studiile post-coloniale. Istoria, aşa cum o cunoaştem, pare a fi o continuă antiteză, dacă nu o confruntare între eu şi celălalt. Se pare că niciun limbaj nu a făcut posibilă o comunicare eficientă, în aşa fel încât războiul să fie

[4]maryanntudor@yahoo.com

întotdeauna evitat. Delimitarea zonală a comunităţilor generează implicit şi o delimitare culturală. Cu cât distanţa între comunităţi şi regiuni este mai mare, cu atât diferenţa culturală devine o barieră de netrecut în dialogul cu celălalt.

În acest eseu ne propunem o analiză a colonialismului și a pretenţiilor lui în modul de receptare a *Celuilalt*, fără a neglija însă încercările de vindecare a rănilor provocate de dominația europenilor asupra Americii. Vom încerca să găsim un răspuns la întrebarea dacă este de ajuns să-l cunoşti pe *Celălalt* pentrua stabili o relaţie dincolo de orice posibilitate de naştere a vreunuiconflict. Vom trece în revistă câteva din teoriile care au dus la crearea antitezei dintre Occident şi *Ceilalţi*, sinonimi cu Orientul şi Lumea Nouă. Eduard W. Said aduce în discuţie primatul Orientului asupra culturii, chiar daca vestul nu privea problema în acelaşi mod. Said consideră că Orientul nu a fost nicicând lipsit de civilizaţie, lucru pe care vesticii îl văd cu totul altfel. Vesticii cred că orientalul are nevoie să fie condus de altcineva, nefiind capabil să se conducă singur. În acest sens al superiorităţii Vestului, Said îl citează pe Arthur James Balfour, fost prim-ministru englez, care a luat cuvântul în Camera Comunelor ladata de 13 iunie 1910:

> Mai întâi, priviţi datele problemei. Naţiunile occidentale, de îndată ce apar în istorie, încep să demonstreze capacităţi de autoguvernare... având propriile merite... Puteţi căuta în întreaga istorie a orientalilor din ceea ce se cheamă, în general, Est, şi nu veţi găsi niciodată urme de autoguvernare. Toate marile lor secole – care au fost într-adevăr mari – au trecut sub despotisme, sub guvernări absolutiste. Toate marile lor contribuţii la civilizaţie – care au fost într-adevăr mari – s-au înfăptuit sub această formă de guvernământ. (Said: 45)

Sophie Bessis crede că Occidentul se naşte în 1492, „în urma unei ruperi de cartografia medievală și care, dintr-o singură mișcare, exclude și ia în posesie, pentru a impune o geografie de tip nou, își întemeiază legitimitatea pe această dublă acțiune.” (Bessis: 21) Ea observă faptul că excluderea Celuilalt avea un caracter religios şi că naşterea sentimentului de superioritate a omului alb a fost alimentată, printre altele, de descoperirea şi supunerea noilor tărâmuri pline de bogăţii. Apare astfel o politică a intoleranţei, pe care o vede ca fiind rezultatul unui îndelung proces al afirmării superiorităţii europenilor faţă de populaţiile supuse.

Scriitoarea observă că Europa modernă este rodul unui proces de autocreaţie aparţinând secolului al XVI-lea, prin modul în care şi-a inventat mituri fondatoare, sprijinite fiecare în parte pe o negaţie. Mitul fondator greco-roman este utilizat excesiv, în acest scop fiind citaţi filosofii renascentişti, care se autoproclamau

descendenţi direcţi ai grecilor, refuzând orice altă teorie străină de creştinism. În acest mod Europa se izolează ideologic de tot ceea ce le este diferit. Această politică exclusivistă face ca tot ceea ce trimite la Celălalt să fie privit cu neîncredere, născându-se unele prejudecăţi, care sunt implementate generaţiilor de-a lungul timpului:

> Expulzării fizice a islamului de pe teritoriul politic al Europei Occidentale îi corespunde expulzarea gândirii iudeo-musulmane de pe teritoriul intelectual european. (...) Grație umaniștilor, care îi făuresc un trecut extrem de imaginar și care decid din ce suntfăcute moștenirile, Europa își inventează niște frontiere dincolo de care aruncă tot ceea ce consideră a nu fi greco-roman, nici creștin. (Bessis: 22)

Urmărind faptele istorice privitoare la pretenţia de superioritatea omului alb asupra *Celuilalt* încă din perioada Renaşterii, observăm o cristalizare a lor în secolulul al XIX-lea prin legitimitatea autoproclamată asupra ţinuturilor pe care le cuceriseră. Considerându-i *barbari* pe cei supuşi de el, omul alb se autoproclamă ca stăpânul de drept al celor din Lumea Nouă şi Orient în numele civilizației pe care el a construit-o. Colonialismul este un rezultat al acestei ideologii. Astfel, barbarul este civilizat cu un efort uriaş depus de european, care îşi părăseşte confortul civilizaţiei pentru a suferi toate neajunsurile unei vieţi trăită în condiţii neprielnice. El îşi asumă astfel un rol mesianic. Creştinismul este impus la nevoie cu forţa, în încercare de suprimare a religiei *Celuilalt* şi de a dominare a spiritului acestuia. În sprijinul acestor eforturi este scrisă şi literatura de aventură cu rol didacticist, care îi descrie pe tinerii exploratori ca pe nişte victime ale indigenilor, fiind tot timpul pândiţi de pericole. Acestor eroi civilizatori li se cuvin bogăţiile ţărilor respective ca plată pentru efortul lor. Plata este mică în comparaţie cu slujba albilor în folosul menţinerii păcii între grupurile rivale indigene şi de construire a unei societăţi pe model occidental pentru a-i ajuta pe barbari să progreseze. Toate aceste idei fac parte din propaganda legitimării exploatării:

> *Limpieza de sangre*, alegerea divină și naturală a bărbatului creștin de culoare albă, vechea necesitate a înrobirii popoarelor cu piele neagră, laborioasele legitimări ale exploatării, ale segregației și eliminării se află oarecum sublimate în dogma determinismului biologic. Regăsindu-și rădăcinile profunde în aceste noi teritorii, discursul rasist are un ecou amplificat de episoadele aventurii coloniale și de naționalismul xenofob care înflorește în această epocă. (Bessis: 44)

În încercarea de a defini Orientul, Edward W. Said analizează modul în care conștiința europeană percepe această entitate. Orientul devine astfel în opinia scriitorului o ideologie, care dă dreptul coloniştilor de a guverna Lumea Nouă:

> Orientul nu este numai adiacent Europei, el este, de asemenea, locul celor mai bogate, mai vechi colonii ale Europei, sursa civilizațiilor și a limbilor ei, concurentul ei cultural și una dintre cele mai profunde și mai recurente imagini a Celuilalt. În plus, Orientul a ajutat la definirea Europei (sau a Vestului) ca fiind contrastul propriei imagini, idei, personalități, experiențe. Și totuși nimic din acest Orient nu e pur și simplu imaginativ. Orientul este parte integrantă a civilizației și culturii europene *materiale.* Orientalismul exprimă și reprezintă această parte, cultural și ideologic, ca un tip de discurs ce susține instituțiile, vocabularul, învățătura, imagistica, doctrinele, chiar și birocrația colonială și stilurile coloniale. (Said:13-14)

Said demontează retorica occidentală, observând că argumentarea misiunii ei de a civiliza este „cea mai mare manipulare a occidentalului''. Monopolul occidentalului ca raport de putere şi dominaţie s-a născut din revendicarea superiorităţii de către vestic pe plan ideologic. Eduard Said crede că orientalismul este o invenţie pentru a controla şi reconstrui Orientul astfel încât să corespundă intereselor Occidentului. În acest fel, Orientul devine o creaţie a Occidentului. Superioritatea occidentalului stă la baza tuturor reprezentărilor, stereotipiilor, presupoziţiilor şi prejudecăţilor. Orientul este perceput ca o ficţiune a Vestului. Această invenţie controlează modul de percepţie a Orientului, printr-o transformare a imaginii acestuia într-una convenabilă Occidentului. *Celălalt* nu a fost acceptat de către Occident, decât dacă acesta a corespuns aşteptării europeanului, orientalismul devenind instituţia îndreptăţită de a stăpâni diferitul, în funcţie de interesele Europei faţă de ceilalţi.

Eduard Said evidenţiază dominaţia culturii europene asupra *Celuilalt*: „cultura europeană a câștigat în tărie și identitate așezându-se împotriva Orientului ca un fel de surogat și chiar ca un ego subteran.'' (Said:15) El notează că „orientalismul derivă dintr-o apropiere specială între Marea Britanie, Franța și Orient, care până la începutul secolului al XIX-lea, a însemnat de fapt numai India și teritoriile biblice.'' (Said:16)

Europeanul ia în stăpânire coloniileprin „dominația culturală'', pentru că deţine hegemonia ideilor, ceea ce îl îndreptăţeşte să stăpânească şi să deţină resursele teritoriilor cucerite. Occidentalii au grijă să-şi îndoctrineze viitorii cetăţeni că invazia colonială a fost binefăcătoare pentru aceste popoare „înapoiate'': „Pe plan moral, expansiunea europeană este adesea binefăcătoare. (...) Ordinea, pacea înlocuiesc neîncetatele lupte de gherilă.''(Bessis: 60)

Imperialismul vine cu implantarea instituțiilor, creând o ordine asemănătoare celei europene. Niall Ferguson încearcă să găsească secretul impunerii Vestului asupra *Celuilalt*, prin care ajunge să domine teritorii întinse.

Succesul Vestului ar consta în „individualismul englezilor din Evul Mediu, umanismul și etica protestantă" (Ferguson: 30), răspunsuri pe care Niall Ferguson le găseşte la sociologul german Max Weber. De asemenea, Vestul şi-a construit superioritatea din industrializarea societăţii lui (lucru ce i-a adus avantaje considerabile în comparaţie cu Estul) şi din naşterea societăţii de consum, ceea ce sporeşte productivitatea europeanului în raport cu muncitorul din alte ţinuturi. Niall Ferguson concluzionează că instituţiile au jucat un rol major în impunerea Vestului: expansiunea maritimă a celor câteva ţări europene care au plecat în expediţii conduce la dezvoltarea comerţului şi la apariţia unui surplus de alimente, ceea ce contribuie chiar şi la creşterea în înălţime a britanicilor. În acest fel, europeanul devine superior barbarului, fiind mai înalt decât acesta. Ca exemplu el observă că soldatul britanic are o înălţime medie de 1,70 m, spre deosebire de japonez care nu e mai înalt de 1, 57 m. Niall Ferguson crede că avantajul vesticului stă în condiţiile de viaţă superioare şi în clima temperată.

> Când Estul s-a întânit cu Vestul, ei nu se mai puteau privi unul pe altul în ochi. Cu alte cuvinte, mult înainte de revoluția industrială micuța Anglia depășea marile civilizații ale Orientului grație avantajelor materiale ale comerțului și colonizării. Opțiunea chinezilor și a japonezilor de a evita comerțul exterior și de a intensifica cultivarea orezului a dus la creșterea populației, dar la scăderea veniturilor, a nutriției, a înălțimii și a productivității. (...) (Ferguson: 55)

Lipsa de valoare atribuită *Celuilalt* de către europeni ar sta la baza cuceririlor şi dominării. Colonia este locul în care Vestul renunţă total la etică, făcând lucruri pe care în Europa nu s-ar fi simţit liber să le practice. Henri Michaux crede că „omul alb posedă o calitate care l-a făcut să meargă înainte: irespectul." (...) „Civilizația europeană este o religie. Nici o alta nu-i rezistă". (...) „Cinematograful și fonograful, trenul, iată-i pe adevărații misionari ai Occidentului." (Micaux: 21, 73, 92)

Cel mai controversat caz de colonialism este cucerirea Americii, investigaţia critică fiind realizată de Tzvetan Todorov şi relatată în studiul *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*. Dacă ar fi să comparăm Spania şi Lumea Nouă vom observa că prima este o ţară aflată pe un continent în care competiţia între state este un proces continuu (de aici şi dinamica vieţii culturale, a meşteşugurilor, comerţului, tehnologiei, etc), iar cea de-a doua este aflată la polul opus şi ca aşezare şi ca dezvoltare. Dialogul dintre Spania şi cei din Lumea Nouă a cunoscut la început o perioadă de tatonare, din cauza diferenţei uriaşe între culturi. Nu în acelaşi mod percepem diferenţa dintre

Anglia, Franţa şi chiar America în raport cu Orientul. Aici schimburile comerciale avuseseră loc, culturile se atinseseră cu mai mult timp în urmă, deoarece drumul pe uscat fusese o alternativă destul de uzitată în afara rutelor maritime. Lumea Nouă în schimb se dezvoltase izolat, fiind o lume virgină, aproape adamică, ceea ce a constituit marele său dezavantaj în comparaţie cu lumea europeană. Putem afirma fără teama de a greşi că ei nu trecuseră de vârsta copilăriei lumii, neştiind să mintă, să fure, să practice răul în mod nejustificat.

În cartea sa, Tzvetan Todorov realizează o monografie a cuceririi Americii, adunând punctele de vedere ale spaniolilor (uneori contradictorii, din cauza unor grupuri divergente aflate în tabăra spaniolă) şi pe ale indienilor, pentru a realiza o sinteză a fenomenului cuceririi, nu atât din punctul de vedere istoric, deoarece faptele se ştiu, ci mai mult antropologic, urmărind să dea un răspuns întrebării cum a fost posibilă exercitarea unei violenţe până la genocid a unei naţiuni civilizate, moderne, împotriva unei culturi care înţelegea într-un mod diferit civilizaţia: trăiau în armonie cu natura şi unii cu ceilalţi, nu erau mânaţi de avariţie, aveau un alt mod de a-şi ierarhiza valorile (aurul nu se număra printre ele) etc.

Imaginea indianului va cunoaşte o metamorfoză, de la sălbaticul bun, în primă fază, ce nu ripostează şi face schimburi comerciale copilăreşti, după opinia europeanului, la barbarul needucat orientat spre ucidere şi sacrificii umane în cultul religios. Când conştiinţa indianului s-a trezit şi a văzut că de fapt este jefuit şi deposedat de pământuri, s-a înarmat încercând să-i alunge pe invadatori. Dar nu ştia că acest lucru nu mai era posibil, deoarece europeanul îi inventariase resursele şi găsind tot ce îl interesase nu avea să mai dea înapoi, din contra avea să practice un război total, deoarece se întrevedeau promisiuni de îmbogăţire uriaşe. Probabil cuvântul cheie *aur* este cel mai apropiat de cuvântul America. Totul începe cu un vis de mărire al lui Cristofor Columb (Tzvetan Todorov alege să folosească varianta spaniolă pentru numele exploratorului: Cristobal Colon, pentru a realiza fuziunea dintre dorinţa acestuia şi regatul Spaniei), care după ce se adresează portughezilor pentru finanţarea călătoriei, găseşte înţelegere după o serie de discuţii la curtea vecinilor lor. Descoperirea celorlalţi este preocuparea lui Tzvetan Todorov în această carte. În călătoria prin stereotipiile şi prejudecăţile impuse de albi indienilor, Todorov pleacă de la cucerirea Americii, dorind să descopere modul în care *Eul* ajunge să îl perceapă pe *Celălalt*. Plecând de la particular pentru a ajunge la general, Tzvetan Todorov se concentrează pe prima sută de ani de la prima călătorie a lui Colon în

America, pe regiunea Caraibelor şi a Mexicului. Subiectul său este modul în care spaniolii îi percep pe indieni. În funcţie de aceasta, se vor derula faptele. Dar pe Tzvetan Todorov îl şochează frecvenţa cuvântului aur în scrierile lui Cristobal Colon (varianta spaniolă a numelui Cristofor Columb), deşi mergând mai departe în studiul surselor istorice descoperă în *Historia* lui Las Casas că nu aurul a fost obiectivul călătoriei, ci expansiunea creştinismului. Mai departe sursele descoperă adevăratul obiectiv al lui Colon: aurul va servi ca finanţare pentru eliberarea Ierusalimului. Tzvetan Todorov vede o asemănare între Don Quijote şi Colon, ultimul „ar vrea să plece în cruciadă". Dar acestei dorinţe cvasi-utopice i se va substitui lăcomia celorlalţi, lucru pe care Colon nu avea cum să îl anticipeze. Comportamentul spaniolilor va fi unul imprevizibil şi reprobabil. Aceasta este şi întrebarea lui Tzvetan Todorov:

> Cum să te comporţi faţă de celălalt? (...) Istoria globului pământesc este, fără doar şi poate, făcută din cuceriri şi înfrângeri, din colonizări şi din descoperirea celorlalţi; dar, cum voi încerca să arăt, cucerirea Americii anunţă şi pune bazele identităţii noastre prezente. (Todorov: 7)

Ceea ce îl deranjează pe Todorov este că identitatea europeanului este clădită pe sângele *Celuilalt*. Colon nu atacă America, ci trimite scrisori regelui Spaniei în care scrie într-o notă idilică impresiile, făcând Lumii Noi o prezentare deosebit de favorabilă. Locuitorii noului ţinut sunt prezentaţi ca fiind „cei mai buni din lume şi cei mai paşnici" şi afirmaţia nu este singulară. Dar această notă optimistă se va schimba după numai un an, odată cu cea de-a doua călătorie a exploratorului, când trebuie să constate şi să admită că oamenii pe care îi lăsase pe o insulă a Noii Spanii fuseseră toţi ucişi de indieni: „nu există oameni mai răi decât laşii, care nu-şi riscă niciodată viaţa direct, şi să ştiţi că dacă indienii dau peste unul sau doi oameni izolaţi, nu ar fi de mirare ca ei să-i omoare" scrie Colon în 1494. Acesta este un punct de cotitură în modul de raportare a spaniolilor la indieni. Nu vor mai exista scrisori apreciative despre indieni, dar se va dori o continuare a relaţiilor în vederea colonizării. Tzvetan Todorov identifică un paradox al cuceritorilor: „sunt bogaţi prin religia lor" în schimb iau cu ei aur şi bogăţii. El observă că, raportându-se la limba *Celuilalt,* Cristobal Colon manifestă două atitudini: odată îl consideră pe *Celălalt* fiinţă umană cu drepturi egale cu ale lui şi în cazul acesta putem vorbi despre „asimilaţionism", considerându-i demni de valorile occidentalului, sau, raportându-se la diferenţă, se ajunge inevitabil la *superioritate*, respectiv *inferioritate*. Aceste două moduri de a-l privi pe *Celălat* reprezintă o experienţă a *alterităţii* şi se întemeiază pe o gândire egocentrică în care valorile personale sunt cele general valabile. Colon

încearcă să-i formeze pe indieni după chipul spaniol, luând câţiva cu el în Spania pentru a-i învăţa limba, iar aceştia să servească drept interpreţi în următoarea expediţie în Indii. Dar cea de-a doua călătorie deschide drumul comerţului cu sclavi, din care câteva sute mureau pe corăbii.

Tzvetan Todorov îl asociază pe Cristobal Colon unor mituri diferite. Primul este cel în care colonizatorul îl vede pe *Celălalt* ca fiind „sălbaticul bun" şi asta se întâmplă printr-o privire de la distanţă. Al doilea, este cel în care *Celălalt* este „un câine jegos, sclav de la natură." Dar cele două mituri nu sunt decât aparent contradictorii, observă autorul, deoarece „amândouă au o bază comună: necunoaşterea indienilor." Şi conchide: „Colon a descoperit America, nu şi pe americani." (Todorov: 48)

Ca o curiozitate, dacă este să vorbim de numărul redus al conchistadorilor şi de cucerirea Americii, observăm că mulţi factori au conlucrat la aceasta. În timp ce indienii nu ştiau să mintă, iar în strategia militară aceasta se numeşte dezinformare, Hernán Cortés, avea în schimb o strategie flexibilă, adaptabilă şi stăpânea intuitiv psihologia manipulării. A reuşit să impună teama de spanioli şi să învrăjbească populaţiile indiene, câştigând triburi de partea lui. În timp ce Moctezuma nu înţelege semnele, Cortés stăpâneşte deplin semiotica şi lucrul acesta îl face superior *Celuilalt*. Foloseşte tunurile şi caii pentru a impune teamă şi supunere, dar arsenalul lui nu este doar armat. Sub aparenţa unei corectitudini ieşite din comun, prin aplicarea de sancţiuni propriilor soldaţi indisciplinaţi în relaţia cu indienii, Cortés ascunde abil adevăratul scop al venirii lor: aurul. El îşi extinde influenţa prin retorică şi negociere, demonstrând incontestabila superioritate a europeanului. Se foloseşte de mitul întoarcerii lui Quetzalquatl, vorbind limbajul celuilalt. Tzvetan Todorov observă că Hernán Cortés nu trece la cucerirea Americii până nu cucereşte informaţia, folosindu-se din plin de ea, pentru a pârjoli totul.

Cuceririi Americii i-a urmat jefuirea şi apoi distrugerea. Autorul ne prezintă statistica, aratând că America avea în 1500 cam 80 de milioane de locuitori pe cele două continente, din care au rămas, la mijlocul secolului al XVI-lea, doar 10 milioane. Cu referire la Mexic, se face precizarea că, înaintea cuceririi, erau 25 de milioane, iar în 1600 supravieţuise doar 1 milion. Pentru aceste scăderi dramatice de populaţie, explicaţia este una singură: spaniolii şi-au transformat cucerirea în exterminare. Tzvetan Todorov consemnează cei trei factori ai diminuării populaţiei indiene: uciderea directă, răul tratament şi bolile aduse de europeni. Cu referire la uciderea directă, sunt relatate episoade de crimă doar din amuzament, pentru încercarea unei noi arme sau suprimarea

răscoalelor. Răul tratament consta în reducerea la sclavie, munca excesivă, malnutriţia (copiii mureau de foame la sânul mamelor, sau muncitorii se stingeau în mină ori cârând greutăţi pe drumuri lungi, înfometaţi), impozitele uriaşe etc. În al treilea rând bolile aduse de omul alb, la care indienii nu puteau rezista din cauza malnutriţiei, au desăvârşit distrugerea spaniolă în America. Atrocităţile au fost atât de mari, încât Tzvetan Todorov le califică drept genocid din cauza pierderilor uriaşe de vieţi omeneşti în rândurile *Celuilalt*:

> Dacă termenul de genocid s-a aplicat vreodată la o situaţie dată, aceasta este cea mai nimerită. După părerea mea este un record nu numai în termeni relativi (o distrugere în proporţie de 90% şi chiar mai mare), dar şi în termeni absoluţi, din moment ce vorbim despre o scădere a populaţiei estimată la 70 de milioane de fiinţe umane. (Todorov: 125)

De la aur şi alte bunuri materiale, se trece apoi la exploatarea femeilor şi la crimă. Se practică tortura, spânzurarea nu doar a adulţilor, ci şi a copiiilor. Toate crimele şi abuzurile suferite de indieni nasc apărători din însăşi rândurile spaniolilor. Unul dintre cei mai importanţi apărători ai indienilor este călugărul dominican Las Casas, un promotor al egalităţii, un acuzator care reproşează spaniolilor că ,,i-au confundat pe indieni cu animalele''. A căutat cu insistenţă să justifice comportamentul religios al indienilor în faţa spaniolilor, chiar dacă nu îl aproba. Las Casas este un arhetip al celui care este schimbat din iubirea faţă de *Celălalt*. Nu doar că toată viaţa le-a pledat cauza la cel mai înalt nivel, dar a renunţat în 1514 la sclavii indieni, pe care îi avea, acţiune ce face ca retorica lui să aibă un şi mai mare efect în rândurile spaniolilor. El este un exemplu de umanism, atrăgându-le atenţia compatrioţilor că nu trebuie să-i judece pe indieni după legile creştine, ci după relaţiile dintre ei şi zeităţile lor. Mai mult, el consideră că indienii erau superiori creştinilor în religiozitate şi morală, idee la care subscrie şi Tzvetan Todorov. Bunătatea indienilor este văzută ca un avatar al creştinismului.

Deşi suntem oripilaţi de sacrificiile umane practicate de indieni, Las Casas demonstrează că ei nu o făceau decât din respect faţă de zeii lor, cărora doreau să le dea ce aveau mai bun. În sprijinul acestei idei, Las Casas găseşte exemple în Biblie: lui Avraam i s-a cerut să-l sacrifice pe fiul său Isaac, Iefta şi-a sacrificat fiica şi chiar Domnul Isus însuşi fusese sacrificat de Dumnezeu Tatăl. Cât despre canibalismul indienilor, Las Casas oferă un contraexemplu din rândul spaniolilor care mâncaseră şi ei carne umană de-a compatrioţilor în cazuri extreme. Tzvetan Todorov observă că în scrisorile sale către rege, Las Casas dezvoltă întotdeauna al doilea argument alături de primul în apărarea

indienilor. Prin renunţarea la sclavie, nu doar indienii vor avea de câştigat, ci şi regele şi Spania, deoarece în condiţii mai bune de viaţă oferite supuşilor, productivitatea creşte.

Alt apărător al cauzei *Celuilalt* este Alvaro Nuñez, poreclit Cabeza de Vaca. El crede că „dacă evanghelizarea trebuie să aibă loc, ea trebuie condusă fără violenţă". În acest scop scrie regelui Spaniei pledând pentru folosirea blândeţii ca singură cale de creştinare a indienilor. Un alt avocat al cauzei indiene este şi călugărul dominican Diego Duran, care vine în Mexic la vârsta de 5 ani şi se va forma, observă Tzvetan Todorov, la faţa locului, crescând alături de *Celălalt,* ceea ce face să se raporteze corect faţă de *el*. Îşi doreşte din toată inima eradicarea totală a vechii religii indiene şi insistă pe o cunoaştere profundă a ei tocmai pentru o eliminare eficientă a oricărei reminiscenţe. El îi acuză pe spanioli că le-au distrus cărţile de religie aztece, fără a le citi mai întâi, ceea ce i-a lăsat fără un dicţionar al decodării comportamentului şi ritualurilor aztece. Tzvetan Todorov îl aseamănă pe Duran lui Las Casas, chiar dacă ultimul avea o poziţie mult mai virulentă: „În ceea ce îi priveşte pe spanioli, în schimb, Duran este foarte hotărât: nu pierde niciun prilej de a-i înfiera pe cei care propovăduiesc credinţa cu paloşul în mână". (Todorov: 203)

Duran se remarcă printre apărătorii *Celuilalt*, prin aceea că el caută mai mult asemănări între cele două religii decât diferenţe. Şi călugărul fransciscan Bernardino de Sahagun se evidenţiază ca un apărător al indienilor, fiind profesor în Mexic, învăţând limba nahuatl şi predând gramatica latină indienilor. A căutat să-i cunoască pe aceşti oameni şi să-i ridice cultural. El crede în egalitatea oamenilor şi consideră că indienii nu sunt cu nimic mai prejos, „cu excepţia câtorva violenţe tiranice", decât alte naţiuni cu mari pretenţii de civilizaţie.

Concluzie

Tzvetan Todorov notează asemănarea dintre Sahagun şi Las Casas: amândoi îi compară pe indieni cu zeii lor, „fără a-l situa pe *Celălalt* pe acelaşi plan cu sine şi fără a-i pune în discuţie propriile categorii." (Todorov: 224) Loialitatea se măsoară nu prin raportarea la zeul şi valorile *Celuilalt*, deoarece o altfel de raportare nu este nici productivă şi nici corectă; ci raportarea Celuilalt trebuie făcută la propriul lui zeu. Aceasta este atitudinea comparatistului, dar „etnologul, contribuie la luminarea reciprocă a unei culturi prin alta, la a *ne face să ne oglindim în chipul celuilalt,* după frumoasa formulă pe care o folosea deja Urbain Chaveton în secolul al XVI-lea: „îl cunoşti pe celălalt prin sine, dar şi sinele prin celălalt". (Todorov: 224)

În scopul cunoaşterii, *Celălalt* are dreptul la ,,afirmarea exteriorităţii sale concomitent cu recunoaşterea sa ca subiect.'' Tzvetan Todorov vede în aceasta mai mult decât o nouă faţetă a alterităţii, militând pentru depăşirea prejudecăţilor rasiale preluând dorinţa lui Emanuel Levinas care invita la ,,depăşirea de sine care reclamă epifania *Celuilalt*''. (Todorov: 232)

În urma acestui studiu se conturează ideea că atingerea unui prag al civilizaţiei nu este de ajuns pentru o raportare corectă la *Celălalt*. Nici cunoaşterea *Celuilalt* nu pare a fi de ajuns. Nu se poate realiza o raportare automat etică la *Celălalt* doar pentru că o civilizaţie a atins un înalt grad de dezvoltare, sau pentru că a realizat cunoaşterea *Celuilalt*. Tzvetan Todorov pusese întrebarea cum a fost posibil genocidul practicat de o naţiune superioară asupra uneia aflată la o altă vârstă a culturii. Tzvetan Todorov găseşte răspunsul la întrebare în frazele admirative ale lui Cortés privind *obiectele* aztece; pentru conchistador obiectele aveau valoare, artizanii lor, nu. Cortés este văzut de scriitor drept *eul* care îi percepe pe indieni ca non-subiecţi. Dacă *obiectul* este mai mare decât *omul*, îl poţi suprima pe ultimul, păstrându-l pe primul.

Noi, la rândul nostru, pusesem întrebarea dacă este posibilă o relaţie cu *Celălalt,* dincolo de orice conflict. În opinia noastră, raportarea trebuie să se producă în două etape: mai întâi îl raportezi pe *Celălalt* la contextul său, determinându-i astfel etica şi loialitatea faţă de propriul sistem de referinţă şi, în al doilea rând, îl raportezi pe *Celălalt* la tine, nu pentru o evaluare doar a *lui,* ci şi a *ta* şi astfel a posibilităţii de a-l ajuta, beneficiile fiind reciproce. Făcând astfel vom descoperi ceva interesant: *Celălalt* nu este nici inferior, nici superior, nici diferit; ci *Celălalt* sunt *eu* în contextul *lui*.

BIBLIOGRAFIE

TODOROV, T., *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt,* trad. Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iaşi, 1994.

SAID, E.W., *Orientalism*, trad. Ana Andreescu şi Doina Lică, Editura Armacord, Timişoara, 2001.

GUÉNON, R., *Criza lumii moderne*, trad. Anca Manolescu, Humanitas, Bucureşti, 1993.

FERGUSON, N., *Civilizaţia. Vestul şi Restul*, trad. Doris Mironescu şi Andreea Mironescu, Polirom, Iaşi, 2011.

BESSIS, S., *Occidentul şi ceilalţi: istoria unei supremaţii*, trad. Narcisa Şerbănescu, Ed. Runa, Bucureşti, 2004.

RUSHDIE, S., *Orient, Ocident*, trad. Dana Crăciun, Polirom, Iaşi, 2005.

MICHAUX, H., *Un barbar în Asia*, trad. Dan Petrescu, Nemira, București, 2008.

THE AMERICAN IN EUROPE: THE RECEPTION OF NATIONAL STEREOTYPES

Maria Ioana Oancea[5]

University of Bucharest

Abstract: *This article aims to explore the relationship between the way an individual is perceived and the preexisting ideas on his country: the link between the image of America as an European Utopia of Freedom and the stereotype of the American tourist in Europe. The characters we have chosen to examine are Mrs. Stone in Tennessee Williams's The Roman Spring of Mrs. Stone and Bertlef in Milan Kundera's novel The* Farewell Waltz*. What if the generous yet gullible philanthropist and the lewd old woman both lead back to the same haunting idea of freedom projected on "the Other"?*

How the American citizen is seen by Europeans is in close relation with the way Europeans saw America at the time of the first colonists. Those who left were adventurers who sought, for various reasons, to start a new life - free from everything but especially from the past. The results were "the right to the pursuit of happiness" mentioned in the American Declaration of Independence and "the American Dream": self-determination, namely freedom from any determinants other than free will. Perhaps the most important result of abandoning the past is freeing oneself from honor - a value of "the Old World", meaning responsibility towards the ancestors, for a glorious past set as a standard. Writers from both continents address this stereotype of the American, which makes it all the more interesting. Furthermore, one cannot help but wonder what influence the national and cultural background of the reader has on their response and the way they relate to a certain character.

Keywords*: reception theory, national stereotypes, horizon of expectations, New World, Utopia, cultural clash, freedom, projection, American dream, Imagology.*

Introduction: Ethnotypes

Literature reflects the perceptions and preconceptions of both its authors and its readers. It not only mirrors but it also plays a major part in creating stereotypes. After all "stereotypes exist in literature because they inevitably exist in human understanding." (Peck, 1997) Stereotypes work undoubtedly as a simplification of one's understanding of the world. Even individuality seems to derive from some general view. Perhaps stereotyping is a symptom of the need of simplification in order to grasp a world that appears too wide.

5 maria.i.oancea@gmail.com

Ethnotypes are one of the most frequent means employed in general views of the world. Globalization is probably not the direct cause but a factor contributing to this general tendency. Ethnotypes function on a self vs. other axis ("auto-image" vs. "hetero-image"), thus being either explicitly or implicitly oppositional. The image of one nation is inevitably defined in contrast with another.

There is undoubtedly a close connection between national stereotypes and the historically acquired image of a particular country. Here the nationality of the viewer plays a crucial part - resulting in the possibility of coexistence of different ethno-types for the same country, an issue/phenomenon addressed by the theory of Imagology: "...critics like Ruth Florack and others have been insisting that the deconstruction of a given image tends to leave a certain ontological essentialism intact if the question who is looking is not problematized at the same time". (Leerssen, 2016:7)

How the American citizen is seen by Europeans is in close relation with the way Europeans saw America at the time of the first colonists. Those who left were adventurers who sought, for various reasons (be they religious, social or economic) to start a new life - free from everything but especially from the past. The article in the Declaration of Independence, stating among the unalienable rights "the right to the pursuit of happiness", is the most emblematic result - along with the myth of the American Dream: self-determination, i.e. freedom from any determinants other than free will. This notion implied social mobility but also a certain shift in morals as one was no longer responsible towards his family or clan, answering only to himself and his community of choice. Perhaps the most important result of abandoning the past is freeing oneself from honor - a value of "the Old World", the attribute of knights and ladies, involving responsibility towards the ancestors, towards a glorious past set as a standard.

The European view of America as an Utopia of Freedom influences how the individual American citizen is perceived when he comes into contact with the people of the Old World, resulting in manifold stereotypes of the American tourist visiting Europe. It is very likely that this view of the Other relies on a projection mechanism - a projection of the desired or longed-for trait on the Other, resulting in envy and resentment regardless if the Other actually possesses said trait. According to C.G. Jung, "*projections change the world into the replica of one's own unknown face." (Jung, 1970: para. 17) According to the Jung Society of Utah* "while the most obvious example of projection is seeing our own shadow traits in others, this can also be true of those traits we

view as desirable, since the ego projects anything it is unable to identify with."The resulting resentment often manifests itself as disregard and ridicule.

Stereotypes of the American in Europe

The characters we have chosen embody two different stereotypes, certainly not the only stereotypes of the American. While apparently very different, we find that they both descend from the same haunting idea of freedom projected on the Other: at one end, the almost unrealistically magnanimous Bertlef, at the other - the scandalous Mrs. Stone. At first one cannot help but wonder if they have anything in common at all. Yet having a closer look certain strange similarities become impossible to ignore.

An interesting trait that Bertlef and Mrs. Stone share is being attractive beyond their money and in spite of their age:

> Her whole body was turned towards his eyes like a sunflower towards the sun. (Kundera: 201)
> In sleep his face looked grayer and older. The small bottles of medicine on the night table reminded Ruzena of a hospital. But none of this disturbed her. She had never had a more beautiful night. She felt a strange desire to kneel down before him. (Kundera: 221)

Similarly, the shrewd Countess not only acknowledges that Mrs. Stone is still good looking, but also accuses Paulo of actually falling in love with her: "You know what I think? I think that you are infatuated with Mrs. Stone." (Williams, Location 390) The Other possesses a sort of grandeur, in both cases. Most of the time it is manifested as a strange uncustomary magnanimity. Bertlef is perplexed by Klima's rude behaviour towards the nurse he has seduced:

> He wanted above all to know why Klima had not answered the nurse's two postcards, why he had not taken her telephone calls and why he had never made a single friendly gesture that might have prolonged their night of love with a quiet calming echo. (Kundera: 29)

He also comes to Ruzena's rescue when she is being humiliated by the other men, which amazes her as she has never before been treated so well: "she was captivated by the natural charm of his behavior and by the cruel assurance with which he had reduced the cameraman's insolence to dust". (Kundera, 189) This engenders both awe and spite in the other characters: "He wanted (…) to bow down before him."(Kundera: 33); "She felt a strange desire to kneel down before him."(Kundera: 221); "He's a terribly vain character, and all he does is brag." (Kundera: 132)

When Mrs. Stone passes the barber's shop where Paulo is delighting his audience with the latest gossip on her, the others' reaction is surprisingly far from ridicule: "I didn't know, said Renato almost apologetically, that she was such a great lady"! (Williams, Location 272); "For those few moments something in her bearing, borne into exile from her time of greatness, held in suspension the mockery to which Paolo's gossip had exposed her." (Williams: Location 271)

According to Joep Leerson, ethnotypes can be invested with either positive or negative connotations, even while preserving the same main traits. This theory could explain the different valorization of similar attitudes and traits in the two characters.

> By the same token, ethnotypes can be valorized positively or negatively, depending on what sympathies are at work. This can take place in two ways: either a given ethnotype is replaced by an alternative, opposingly valorized counter-image (…) or else the ethnotype will be inflected with a different valorization. (Joep Leerssen, 2016:5)

While the interpretation of certain gestures or habits can vary according to the attitude of the one doing the judgement (of the viewer), there are certain valorizing constants, however:

> Moral tropes that will always rhetorically valorize a character positively are: being involved in a harmonious family life (as manifested in marital fidelity and in affectionate parent-children relationships); hospitality; honesty, a work ethic and fidelity to the given word. Opposite traits will correspondingly valorize the character negatively. (Joep Leerssen, 2016: 5)

"Being involved in a harmonious family life" is one of the factors that subtly and quite surprisingly contribute to the positive valorization of Bertlef as opposed to Mrs. Stone. While Bertlef himself is known as a seducer (when Bertlef asks doctor Skreta why he had not introduced him to Olga earlier, the doctor replies that "he had deliberately refrained from introducing her to Bertlef because he knew no woman could resist him" (Kundera, 124), the fact that he is married (albeit to a younger woman) and that he has made special effort to have a child contributes to his positive image, while the fact that Mrs. Stone is childless, and even the fact that she is currently not married, although she is a widow, contributes negatively to her image, setting her at least subconsciously as a threat to family values.

As for fidelity to the given word, the two characters seem equally superior to the others. While she is negatively judged on different matters, the

other characters see and acknowledge Mrs. Stone's keeping of her word which is perhaps the strongest promoter of the image of greatness that she imposes on others. When the young men introduced to her by the Countess before Paulo demand her money on various pretenses, she politely obliges but will never see them again.

Leerson further states that when it comes to religious convictions, being a believer in any religion comes out as a positive trait of foreigners, but normally any excess risks to be considered/ pass as fanaticism. However, while Bertlef amazes the communist Czech characters by showing them his religious paintings and moreover by relying on a very Christian view of life and death (he accuses them of the ease with which they can claim Ruzena's death to be suicide, states that as the supreme sin and also accepts to be accused of murder himself) the other characters' attitude towards him stays positive or at least neutral: "Jakub remarked that he had never before met anyone who believed so fervently in God while knowing so well how to enjoy life." (Kundera, 125) Olga is the only one who claims him to be vain and theatrical when he talks about angels and miracles, while accepting that he might also be likable.

Mrs. Stone's religion is only casually addressed, but we do find out that she does not belong to any church, but was born a Methodist. While the other characters talk negatively about the Catholic Church and corrupted priests, it is understood that such discourse can only be offered to someone who is not religious at all, not merely a non-Catholic.

Freedom from the Past (Historical versus Individual Past)

If the freedom so sought after is indeed most of all a detachment from the past, reflected in social mobility, equality of chances, independence of the individual from his background, clan or elders, it means the freedom so much fantasized about corresponds in fact to a prevalence of the present - an eternal present.

Both works set their American characters in a stark opposition with the rest. Mrs. Stone and Paulo are perhaps the most antagonic: Paulo is young, but he is an European, enslaved and burdened by his conscience of a great heritage, of an heroic past that becomes a standard to which he cannot raise. Mrs. Stone is free from that sort of connection: she's an American - "a nation that is less than two hundred years old" (Williams, Location 373) - and furthermore she grew up away from her family from an early age, thus making it clear that she has no such allegiance even on a familial scale. What is more, when appalled at

discovering that Paulo might have fascist beliefs, we see that she is not defined by any strong political position, manifesting rather a mild disinterest and a fear of extremism. However, while she might be free from the past in a historical sense, Mrs. Stone is not free from her own past. This idea is highlighted by the strange symmetry of the ways Mrs Stone and Paulo both choose to defend their honor and their hurt ego. Paulo talks about Rome, about his ancestors ("I am a di Leo!" (Williams, Location 39)) and about the war, while Mrs. Stone shows him old magazines with her photo. Each employs precisely what is their torturer to defend themselves from ridicule and disdain.

If Mrs. Stone had not been so beautiful and desired in her youth, her present would probably not appall her at all:

> She herself had once possessed the anarchistic privileges of such beauty but that her license to enjoy them had been revoked by the passage of time. She lived, now, in a world that was subject to worldly laws. (Williams, *Location:* 425)
> When the time comes that nobody can desire me for myself, I think I would rather not be desired at all. (Williams, *Location:* 464)

And probably if Paulo didn't feel the responsibility to rise to the greatness of his ancestors he would not feel hatred towards his present and towards his "exploiters" - towards the American people: "Well, you rich American ladies are the new conquerors of Rome. At least you think that you are. But let me warn you, this town is three thousand years old, and all of its conquerors have gone back to the dust!" (Williams, *Location:* 538).

This parallel between Rome and Mrs. Stone is constant throughout the novella. The apparently childish comparison between the city and the woman might in fact be precisely Paulo's defensive attempt in the face of a woman who intimidates him. Thus, instead of comparing himself to her, he calls upon his past, legacy or heritage, and compares her to his hometown, a more flattering contrast. But we find the same association in Meg Bishop's view, this time suggestively visual: "the evil that was latent in all modern history, for the crumbling golden antiquity of the city beneath her and the aging and frightened face of the woman beside her spelt the same abominable word to Miss Bishop, and the word was corruption. (Williams, *Location:* 115)

Strangely enough, in *The Farewell Waltz*, the American character is the one who reestablishes the connection between past and present. The only workable explanation is that he alone is not haunted, burdened or disturbed by the past, he has no problem reestablishing the connection as he is the only one

who is truly free from the past, free enough to embrace it as being harmless. This idea is suggested from the beginning: “ineradicable American accent and something charmingly outdated about his vocabulary, which was easily explained by Bertlef’s never having lived here in his family’s country of origin...” (Kundera, 26).

Whether it is the American accent that contaminates the familiar language with a certain freedom (the influence of an American upbringing) or if this is merely due to his absence from the country where the other characters have lived all their lives is hard to tell. In any case, what is most startling is the connection he establishes with his country of origin’s past, inaccessible to the others: his outdated use of words but also his direct praise of the past and his encouragement to embrace it:

> “My friends, taste this wine. It has the sweet taste of the past. Savor it as if you were breathing it in, sucking in a long bone-full of marrow, a long forgotten summer. I would like with this toast to marry the past and the present, the sun of nineteen twenty two and the sun of this moment.” (Kundera, 187)

Travelling

In fact it is perhaps traveling itself that brings freedom, or at least the promise of it to the expat character. The paradox may be that it is only when dislocated from their home context that the characters are or appear to be free, that it is the interaction with the other itself that provides them the freedom the other sees in them and resents. “what Williams calls "the anomalous sequel" of her retirement in Rome after the death of her husband and her previous life.” (Theoharis, 1997: para. 3) Traveling to Europe, a self-exile works as a suspension of time and as a sort of bracket of life “This suspension was opposed to the drift.” (Williams, *Location:* 490): “In New York she had always had an appointment to keep, some place to be at a certain time: here, never! She was free to drift for hours in no particular direction.” (Williams, *Location:* 292)

It is quite logical to presume that each culture possesses a different idea of time, perhaps even a different time altogether, with a different rhythm. When two different cultures come into contact through any form of intercultural communication, the result is a temporary suspension of time as both cease to function. Both the locals and the American character have an inherent if different view of time, but they lose it, or escape it through the interaction with the other’s time. Mrs. Stone feels her life in Rome to be a present isolated from

both past and future and Ruzena manages to escape the pressing feeling of time running out through her encounter with Bertlef. “But this morning she suddenly realized that it was not the only habitable planet. She realized that it was possible to live without Klima and without Frantisek; that there was no reason to hurry; that there was time enough.” (Kundera, 222)

We don’t know what Bertlef might be like in America as the view we have of him is only a Czech one. However we cannot overlook the fact that his almost unrealistic greatness might be explained by the context, by being “the normal one” in a corrupted context. Bertlef is free enough to be kind - free from trauma, unaffected by a system perceived as rotten and dehumanising, free from the burden that affects all the other characters. Here the character seems to correspond best with and share the inner morality of the good savage as opposed to a world of strict rules that has lost the spirit of the law.

As for Mrs. Stone, in this case things seem to be much clearer: Mrs. Stone has fled not only America, but has avoided contact with any of the people who had known her before, searching instead “the company of Italians who had never seen her as other than she now was” (Williams, Location 43) but also in front of whom she can hide behind a stereotype (which explains both leaving America and leaving the theater world). To Europeans or non-Americans, she is an American, to people not accustomed to the stage, she’s an actress - and similarly, we presume, to young men she’s an older woman, and thus the other, the unknown.

> “… the paradox that similarity and difference always involve each other, that being at home and being a stranger, to speak more familiarly, come together. When a writer places his characters in a foreign country, especially when the story is a romance, this mysterious twinning and reversal of the known and unknown governs the work.” (Theoharis 1997: parag. 1)

One of the most relevant and striking scenes in this case is her encounter with Meg Bishop, a friend from the old days, who having known her closely all her life appears to her the more threatening, as she can see right through her defenses. The way she chooses to escape, to defend herself is most eloquent: she throws a party, fills her house with her new acquaintances “that bunch of stately witches and epicene dandies” (Williams, *Location:* 107), strangers among whom she can lose herself and in whose presence she feels safer - a behavior labeled by Meg Bishop as “escapism”.

It is also suggested that once already dislocated from the home context, the actual location of one's self imposed exile can easily be changed: "When Rome has been exhausted, she will move to Tangiers: a woman falling like that will never strike bottom!" (Williams, *Location*: 382)

This seems to explain the detachment between present and future and not only from the past. On the contrary, Bertlef seems to be surprisingly physically constraint to his current whereabouts, in spite of the general air of freedom he exudes. He, perhaps much more than Ruzena who was born there, is the only one who cannot leave the little spa town: "Six months ago he had his second and very serious heart attack, and since then he hasn't been allowed to travel far, and he lives here like a prisoner." (Kundera, 134)

Ethnotypes that influence individual behavior

Leerson states that "nationality-affirming or "true-to-type" behavior demonstrates the power of discourse to inspire behavior, that is how cultural role models inspire behavioral choices." (Leerson, 2016: 3) The stereotype can be interiorised thus affecting the auto-image and influencing individual behavior.

Mrs. Stone is obviously aware of the stereotype of the American lady in the eyes of Europeans, which is why she politely rejects the advances of the young men the Countess introduces to her before Paulo, and also why she refuses to ever make the first move and is suspicious of his motivation. She contradicts the stereotype throughout the story: "The defenses of Mrs. Stone were somewhat formidable."(Williams, Location 221) only to fall into it in the end - on a completely different level of course, in the form of abandonment.

Is Bertlef aware of the ethnotype he represents? Which is perhaps even more than an ethnotype: "He felt that everything Bertlef said could be a legend, a parable, an example, a chapter from a modern gospel?" (Kundera, 33)We have reason to suppose he does: "He certainly will agree, because he likes to please people. It fits with his idea of himself" (Kundera, 134). Furthermore his own affirmation seems to confirm this: "Bertlef is never vindictive." The use of the third person seems sufficiently relevant as well.

Ethnic and social stereotypes overlap

Leerson states that "ethnotypes never function by themselves; they always work in conjunction with other frames, especially gender, age and class and thus literary stock characters are always triangulated on the intersection between ethnotype, gender and sociotype." (Leerson, 2016: 12)

It is not seldom that ethnotypes and social stereotypes overlap. In this case the view of the American seems to meet with that of the Bourgeois, thus setting itself in contrast with both the noble and the left-wing European.

The bourgeois is a philistine, he also tends to be moderate in both tastes and political views, he is generally wealthy, his wealth is usually self acquired and does not come along with a great heritage or family history. He is, or is supposed to be, a self made man. He may not lack education in some cases, however he does not have the *savoir faire* of the nobleman. He's often considered to be gullible and to lack aesthetic taste. Not only does Bertlef paint and present to all his guests his paintings despite their lack of skill, he also seems to represent to the others the old bourgeois *bon viveur* and laid back lifestyle (highly exotic in their communist context) - he throws parties in his small apartment at the spa resort among other things. His reactions and his kindness can also often make him seem very gullible. Upon realizing that his son's nose resembles that of Dr. Skreta, who secretly impregnated women he treated for infertility with his own genes, Bertlef offers what seems either a very gullible explanation or a highly shrewd one, or what may be even more interesting, he is actually not hindered by the possibility his son might not be his. This would seem as an undeniable if unusual sign of freedom as it is freedom form the doubts and jealousy most people can not evade.

> "It is such an amazing coincidence that I venture to rank it among the miracles. Dr. Skreta, who restores health to women, belongs to the category of angels, and like an angel, he puts his sign on the children he has helped bring into the world. It is not a birth mark, it is an angel mark." (Kundera, 277)

This seems to coincide with the character's affirmation in the beginning of the novel - freedom from one's own limitations:

> "Otherwise you are only half alive, you are living like a nonswimmer wading near the shore, while *the ocean is not really the ocean until you are out of your depth.* (my emphasis)" (Kundera, 32)

Despite her mixed and troubled feelings, and also in contrast with her artistic profession, Mrs. Stone has a very down to earth approach to money, that seems in fact very bourgeois:

> "I may be touched, but not for ten million lire! You see, Americans aren't as romantic as their motion pictures.…" (Williams, *Location:* 434)
> "But the mention of ten million lire she did understand, and when the recital was finished, she had computed it roughly in dollars." (Williams, *Location*: 455)

Flat versus round characters and quality

Usually pure ethnotypes are employed either in low literature or for secondary characters, as generally stereotypes create static or flat characters who "change little or not at all over the course of a work. Dynamic or round characters change in response to the actions or circumstances. Authors often purposefully employ static characters; to say that a work of literature includes such characters is not to condemn it"(Peck, 1997) but single trait characters working as mere caricatures are often seen as a limitation "negatively affecting the value of the literary work." (Peck, 1997)

While they address and even employ ethnotypes, neither of these two works presents characters defined by a single trait. Contrary to Tennessee Williams's Mrs. Stone, Milan Kundera's Bertlef is what we could call a static character (he does not evolve or change throughout the story) but he is certainly not an uninteresting one. Kundera creates a static and unrealistic character, even what some critics consider an announcement of "supernatural elements in his fiction. (...) Without the somewhat absurd supernaturalism of Bertlef, which injects a modicum of warmth, the novel would be hard to bear." (Mambrol, 2019, para.14). But the character is actually defined as being highly contradictory in fact, as he is both a womanizer and a very religious man: "... in one thing God has shown himself to be generous to me. I have had a multitude of women, and they have loved me." (Kundera, 130) This coexisting contradictory images of the other are not uncommon:

> The entire bandwidth of these available images and counter-images is called the underlying imageme. (…) The contradictions within the imageme will often be rationalized by imputing the contradictions to the nation itself, as being a temperamentally bipolar "nation of contrasts". (Leerssen, 2016:5)

As for the Roman Spring, contrary to the countess's simplified view of Americans, Mrs. Stone is surprisingly not free from honor at all, if she were she wouldn't be so tormented. Is Mrs. Stone an exception, an embodiment of the American that manages to both fall into and escape/ set herself apart from the stereotype, or is the author in fact fighting only the shallowness of the stereotypical view and not the essence? What is it that sets Mrs. Stone apart from other rich American ladies? The fact that she is still beautiful or the fact that she was an actress? Or perhaps an interior human depth that actually erases national distinctions. Is Mrs. Stone more an American, more an older woman, more an actress or rather just human (which would explain why Tennessee Williams chose her as his main character in his only novella)? This of course

brings up the question of why was the Roman Spring... a novella of all literary forms? Why was it not a play or why not a novel? We may presume that exactly what sets a novella apart is in fact the most important and characteristic for the Roman Spring… That the novella, other than being shorter in length and focusing on less characters and subplots than a novel, is also mostly concerned with the emotional and personal development of the main character rather than dealing with a larger social sphere and simultaneous interconnected events.

Ethnotypes and reception

> National stereotyping, so Dyserinck argued, governed both the characterization of actions and actors within literary narratives and poetics, and the modality affecting the transnational diffusion and reception of texts (which were, and are, often read under the aspect of their national provenance and its associated cultural characteristics). (Leerssen, 2016: 5)

In the 20th century, the translation of fiction into other languages became a mass process thus providing the literary work with a readership and reception outside of its country of origin.

The different background of the reader and also a different corpus of literary works previously read both influence his horizon of expectations and thus his reading experience and his interpretation of the literary work, resulting in the construction and actualization of a slightly different meaning. Referring the text to a different horizon of expectations also changes the balance between what is perceived or identified as familiar and what feels strange to the reader. According to Leerson *"conventional wisdom and commonplaces inherited from the existing textual tradition completely overshadow personal experience", thus national stereotypes becoming "intertextual constructs."*

Stuart Hall proposes an encoding/decoding model of communication and states the importance of the reader's background in the "negotiation" and "opposition" that take part between text and audience.

Reading Milan Kundera's novel as an European may lead the reader to accept or even interiorise the *deus ex machina* pose of the American (for many years Eastern European thought did project hope of the savior - the normal one - on the American). What about an American reader? Perhaps humor, or maybe resenting the simplification or even overlooking the ethnotype altogether and seeing only an individual character.

What will a European reader see in Mrs. Stone? The other? As extremely

the other as if it were a gay male, maybe? Mrs. Stone seen by an European reader is an individual character, strange and eccentric rather than stereotypically American. Is that because the American is actually much more familiar with the stereotypical view of himself than the European is? Hercules Millas choses to focus on "meta-images" (Millas, 2009: 95-114):

> images which are neither an auto-image nor a hetero-image, but the projection somewhere between the two. Meta-images exist wholly by way of imputing to Others the way how we think that they look at Us. (Leerssen, 2016: 9)

The writer's nationality

The writer's nationality not only has an important part in the way he addresses the ethnotypes, but it also influences the reception of his works. One cannot accuse Tennessee Williams of confirming a negative American stereotype, as he is an American himself. At the same time one cannot resent his presenting how stereotypical the European thought of Americans is, as the character does not in fact escape the part.

Leerson points out that even an ironical use or a questioning of a stereotype "presupposes the recognizability (...) (if not the believability) of the cliché, its currency will be perpetuated, and the possibility maintained of its deployment in less ironic modes. Also, an ongoing repetition of an ironical point may blunt its mocking, subversive edge and erode it, in the long run, into a mere iteration of the original cliché." (Leerssen, 2016: 9). Leerson further states that: "The critical analysis of an ethnotype's backhanded, ironic deployment remains a special challenge to the imagologist's analytical powers." (Leerssen, 2016: 9)

This way, Williams's position towards the American ethnotype can only be described as ambiguous.

Equally, the less realistic depiction of the American character in The Farewell Waltz is hard to be considered a form of pro-American propaganda as the writer is Czech. Meanwhile, we can not overlook the fact that Bertlef himself is of Czech origin. That and especially his slightly old fashioned use of words seem to point to a opposition between democracy and totalitarianism rather that simply a national one.

Conclusion

What if Bertlef is actually the most important (or even the main character) in *The Farewell Waltz* as he is different from the others, present throughout the plot and also highly suggestively appears in the end? After all, is

it so easy to tell what Kundera's novel is really about? If the main event is Ruzena's death, and all characters are somehow connected to it, it may be that Ruzena dies precisely when she has finally acquired some form of freedom for the first time in her life. The means by which she dies are exactly what had been Jakub's only promise of freedom - the pill which granted him power over his own death. Ruzena, however, dies by accident.

Perhaps even more interesting are the other character's reactions to her death - Klima feels relieved that he won't have to hide her from his wife anymore, Jakub feels only slightly guilty, rather he reflects on his own life and death - and freedom, we find out, as he was willing to let go of that pill because he felt he wouldn't need it anymore as he was finally leaving the country. Furthermore, one of the key moments is Jakub's highly peculiar interpretation of a young boy wearing glasses that he associates with living a life behind a fence: "He was looking through the frames of his eyeglasses as if through a wire fence" (Kundera, 270) and the connection he makes with the state of the country: "He pitied that child and his whole country" (Kundera, 271).

Bertlef is the only one who seems troubled by Ruzena's death, and yet he himself easily gets over it and goes to greet his wife and child, where when told about the strange similarity between his child and his doctor he feigns ignorance and chooses to consider it a miracle. Moreover, he simultaneously agrees to adopt the doctor and even states that he will be his child's brother.

Are both writers ambiguously positioned towards the ethnotype? One character is extreme and contrasting with the rest of the work, one is in many ways different from the stereotype and still ends up behaving accordingly. Are the other characters cruel, limited? We also find out their weaknesses and get to understand their construction of images of the other: more likely than not, both the countess and Paulo resent in Mrs. Stone the freedom, mostly given by money, the freedom to leave at will, and what they consider a lack of prejudices, principles, shame or honor, things that they themselves feel hindered and burdened by. Similarly, Bertlef's mere presence exposes by contrast the absurdity and degeneration of the rest of the characters and their world.

BIBLIOGRAPHY

KUNDERA, M., *Farewell Waltz*, translated by Aron Asher, Faber and Faber, 1998.

WILLIAMS, T., *The Roman Spring of Mrs. Stone*, New Directions Bibelot Kindle Edition, 2013.

FIRCHOW, P., *America: United States in Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters,* Edited by, Rodopi, Amsterdam- New York, NY, 2007.

ISER, W., *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974.

---. The *Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, London and Henley, 1978.

---. "Indeterminacy and the Reader's Response to Prose Fiction" in Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology. John Hopkins University Press, 1989.

---. (2000). "Do I Write For an Audience?". PMLA, 115: 3, May, 2000, 310-314

JAUSS, H.R., Toward an Aesthetics of Reception. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

JUNG, C.G., *The Collected Works,* volume 9, part II, Aion, *Researches into the Phenomenology of the Self* , translated by R.F.C. Hull, Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1970, Princeton, New Jersey.

LEERSSEN, J., "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey". *Poetics Today* 1 June 2000; 21 (2): 267–292.

---. "Imagology: On invoking ethnicity to make sense of the world", Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, Numéro 10 – Automne 2016.

MALIKOVA, T., "National Stereotypes and Literature in the 20th Century", Centre for Research on Nationalism, Ethnicity and Multiculturalism (CRONEM) Nationalism and National Identites Today: Multidisciplinary Perspectives, 12th – 13th June 2007, University of Surrey, Guildford, UK.

MAMBROL, N., "Analysis of Milan Kundera's Novels", Literariness.org.

ŚWIDERSKA, M., "Comparativist Imagology and the Phenomenonof Strangeness" page 2 of 8, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 15.7 (2013): Special Issue New Work in Comparative Literature in Europe. Ed. M. Grishakova, L. Boldrini, and M. Reynolds. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/10>Special Issue

THEOHARIS, T.C., "The kindness of strangers: savage rescue in Tennessee

Williams' *The roman spring of mrs. Stone* ", *Journal of the Short Story in English* [Online], 29 | Autumn 1997, Online since 25 June 2008, URL : http://journals.openedition.org/jsse/138.

SIMÕES, M.J., *Theoretical intersections in literary imagology : Imagotypes and the imaginary*, CLP, 2011.

BELLER, M.; LEERSSEN, J. (Ed.) *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey.* Amsterdam: Rodopi, 2007.

PECK, D. (Ed.), *Stereotypes and Identity Reflected in Literature* - At Issue Society and Self, Critical Representations in Literature . eNotes.com, Inc. 1997 eNotes.com 22 Aug, 2019 <http://www.enotes.com/topics/stereotypes-identity-reflected-literature-24#in-depth-at-issue> ; http://jungutah.com/projection-you-are-my-mirror-and-i-am-yours/.

LA LECTURE DU NOUVEAU MONDE COMME ÉCRITURE DE LA DISPARITION DU MONDE: *L'HOMME SANS QUALITÉS* DE ROBERT MUSIL

Laurent Balagué[6]

Université Paris-Est

Abstarct: *This paper aims at showing the rules of writing in Robert Musil's novel: The Man Without Qualities. It shows the importance of the notion of « world », especially in the case of a world completely collapsed, but is replaced by a new one, with a new structure corresponding to a new age. The point is to show what new philosophical points are created during the age that just preceded World War One and how Robert Musil deals with it. As a matter of fact, The Man Without Qualities witnesses the emergence of a new world where the individual being seems to disappear within the frame of an ancient world. One of the main questions is to know what could be novel in a world where new events and new human beings seem to be only an illusion. This article questions the possibility to write the reading of a new world when the notion of «world» seems to be questionable. Therefore it will first analyze the philosophical conditions of such a reading and writing of a new world. In the second part, this article will show that the form of Musil's novel belongs to the new form of a world where the world conceived as a totality and synthesis does not exist any more.*

Keywords: *Principle of insufficient reason, Statistics, Gestalt, Utopia.*

Introduction

La question du maintien du monde et de son remplacement de celui-ci est peut-être le projet de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Jacques Bouveresse écrivait à juste titre:

> Ce que Musil ambitionnait de décrire dans *L'Homme sans qualités* est la combinaison et la conjugaison de tous les courants opposés et de toutes les tendances conflictuelles dont le point de convergence apparaît après coup comme le déclenchement de la première guerre mondiale sur lequel devait s'achever le roman. (Bouveresse, 1993: 227)

Ce roman qui est celui d'un passé et qui conduit à un évènement qui est celui de l'effondrement d'un monde ne se limite cependant pas à une description de l'immédiate avant-guerre, ni à un texte nostalgique au sujet du monde d'hier. Il propose également une lecture du nouveau monde. Il contient

[6] balaguelaurent@yahoo.com

une perspective nouvelle sur les plans scientifiques, philosophiques et littéraires. Musil, dont la formation initiale est celle d'un ingénieur, connait les différentes discussions de la science de son temps. Il insistera, comme Jacques Bouveresse le souligne, sur tous les problèmes avancés dans le domaine du calcul des probabilités et des statistiques. Docteur en philosophie, ce qui parachèvera sa formation, il proposa sur un mode à la fois ironique et sérieux un « principe de raison insuffisante », remise en cause du principe de raison suffisante de Leibniz. Cette référence à Leibniz doit ici nous intéresser dans la mesure où ce dernier proposait une apologie de Dieu en montrant que celui-ci avait créé le meilleur des mondes possibles, tendant, malgré la présence du mal en son sein, vers le meilleur. Le monde à venir dans cette perspective apparaissait comme gouverné par l'idée de progrès. Une telle perspective avait naturellement été soumise à différentes critiques. On se souvient que Voltaire dans son conte *Candide* avait plus ou moins ridiculisé cette idée en se fondant sur les faits d'un mal injustifiable à ses yeux. Ce n'est pas dans une telle optique que Musil se place dans son écriture. Sa critique n'en est pas moins sévère. Nous souhaiterions montrer que cette critique se fonde sur une nouvelle compréhension du monde et des totalités et engage une compréhension nouvelle du rapport humain à l'avenir. Protégé par un Dieu bienveillant qui laisse la liberté aux hommes, mais qui calcule, en fonction des actes libres qu'il a anticipé, le meilleur des mondes possibles, l'homme leibnizien n'a pas de mauvais sang à se faire. Le monde de Robert Musil est bien plus incertain puisqu'il y est envisagé l'idée d'un Dieu qui ne serait pas omniscient en ce qui concerne l'avenir et où Dieu ferait des essais sans certitude de ce qui va arriver.

L'écriture du texte *L'Homme sans qualités* pose la question de la description d'un monde qui est lui-même sous la forme de l'essai. Thomas Mann et Maurice Blanchot ont souligné le caractère déconcertant de ce texte qu'on ne peut qualifier ni tout à fait de roman, ni tout à fait de la forme de l'essai. Il nous semble cependant que la lecture du monde au sens de son déchiffrement y est une question centrale. Le problème est de savoir comment ces principes métaphysiques nouveaux (dont le principe de raison insuffisante est un exemple) impliquent à la fois une écriture nouvelle avec des formes nouvelles, mais également un monde lui-même nouveau.

Comme nous le développerons par la suite, la question de l'événement, c'est-à-dire „qu'est-ce qui arrive et qu'est-ce qui va arriver ?" est centrale dans l'ouvrage. Nous demanderons comment cette question pose le problème d'un monde à venir dans la mesure où les principes mêmes de la compréhension des

événements sont changés. Pour comprendre cela, nous discuterons dans un premier temps les assises philosophiques, métaphysiques et scientifiques sur lesquelles repose ce texte. Ceci nous amènera en un deuxième temps à voir comment cette description d'un monde implique en elle-même une ouverture à la nouveauté, non seulement dans la lecture du monde et à la fois dans les mécanismes d'écriture même du texte.

Les principes philosophiques au fondement de la lecture d'un monde nouveau

Deux questions se posent préalablement: que faut-il entendre par „monde" ? et: qu'est-ce qu'un nouveau monde par rapport à l'ancien monde ?

On peut répondre à cette question à titre préliminaire qu'un monde se caractérise comme une totalité qui est une totalité organisée. Un autre aspect de la question du monde est celui de son extériorité. Par rapport à l'âme qui est vue comme l'intériorité d'un sujet, le monde apparait comme ce qui impose une réalité extérieure au sujet. Dans un passage de la deuxième partie du roman, le personnage principal Ulrich, après avoir donné ses positions sur l'amour, dit à ce sujet : « Je pourrais dire aussi que le monde s'extériorise, alors que le moi s'intériorise » (Musil, 1995, II: 597). On voit comment deux des objets métaphysiques fondamentaux sont ici articulés: l'âme et le monde. Dans le passage que nous citons, ces deux thèmes sont articulés autour de la question de l'amour. Ce qui se joue ici, c'est la question de l'extase, c'est-à-dire la possibilité pour le sujet de se dépasser vers le monde. Ulrich, avec une certaine ironie et donc une distance vis-à-vis de lui-même peut ainsi dire:

> Ulrich dit à mi-voix: J'ai inventé un couple d'idée d'une merveilleuse prétention: l'égocentrique et l'allocentrique. Le monde de l'amour, on le vit en égocentrique ou en allocentrique. Le monde ordinaire ne connait que l'égoïsme et l'altruisme, couple de frères bien raisonnablement querelleur en comparaison de l'autre. Être égocentrique, c'est vivre comme si on avait le centre du monde au centre de soi. Être allocentrique, c'est n'avoir plus de centre du tout : participer au monde sans réserve, sans rien garder pour soi ; au sommet, cesser simplement d'être. (Ibid.)

On pourrait penser, à lire ce passage, que le nouveau monde, ce serait ainsi le passage du monde de l'égocentrique - qui n'a pas de monde parce qu'il est incapable d'extase et vit dans sa simple intériorité, même s'il impose aux autres ses propres lubies - à celui de l'allocentrique qui lui également voit le monde disparaître pour des raisons complètement inversés. Pourtant une telle vision serait illusoire. Certes, Ulrich affirme : « De tout temps, on a accordé sur ce point un certain avantage à l'amour : le droit de créer des mondes » (Musil,

1995, II: 596). Mais ce privilège accordé à l'amour ou éventuellement à tout autre sentiment n'est pas l'objet du roman. Il ne s'agit pas d'un roman de l'amour, ni même d'une quelconque forme d'héroïsme. Le passage à un nouveau monde apparait comme quelque chose de bien éloigné du sentiment comme le remarquait Agathe, la sœur et double féminin, déclarant ainsi :

> — Comment as-tu dit cela ? demanda Agathe.
> — Ce qu'on appelle encore, de nos jours, destin personnel, est évincé par des événements d'ordre collectif qui relèvent de la statistique.
> Agathe réfléchit et ne put s'empêcher de rire : « Je ne te comprends pas, bien entendu, mais ne serait-ce pas merveilleux d'être sauvé par la statistique ? Puisque l'amour n'en est plus capable depuis longtemps ! ». (Musil, 1995, II: 71).

Ce passage placé bien avant dans le roman semble cerner de façon plus exacte ce que pourrait-être le nouveau monde: non pas un monde à lire à partir d'une forme d'héroïsme, mais à partir de la question de la statistique. La statistique ne s'occupe pas de l'être individuel, mais à partir d'une masse dont il s'agit de saisir la forme. La question de la lecture du nouveau monde serait celle du passage d'une compréhension à partir de la causalité efficiente à celle d'une compréhension à partir d'une logique des formes. La compréhension d'un texte où un héros accomplit un certain nombre d'actes qui engendrent des conséquences plus ou moins nécessaires agit selon le schéma de la cause efficiente. Mais ce n'est pas ainsi que Musil a construit son roman ; ce n'est pas davantage l'objet même du roman. L'objet du roman, c'est la disparition de la forme politique appelée Autriche-Hongrie à la veille de l'événement qui va produire sa disparition. Une certaine logique intellectuelle était apparue en Allemagne et en Autriche pour cerner ces formes. Il s'agissait de ce qu'on appelle la *Gestaltpsychologie*, psychologie de la forme. Musil connaissait ce courant de pensée et Jacques Bouveresse souligne vigoureusement cette influence dans son projet même:

> On pourrait difficilement surestimer l'importance qu'ont eue pour Musil la psychologie de la forme et les perspectives prometteuses que ses succès étaient en train d'ouvrir pour le traitement de la genèse et de l'évolution des formes en général. C'est à la psychologie de la forme et en particulier à Köhler, que revient, selon lui le mérite d'avoir démontré et illustré de façon convaincante la possibilité d'une approche scientifique du cas des totalités non additives, c'est-à-dire celle dont les propriétés ne sont pas réductibles à l'addition de celles des éléments qui les composent et dont il s'avère qu'elles sont omniprésentes aussi bien dans la réalité physique que dans la vie psychique et dans le monde social et culturel. (Bouveresse, 1993:161-162).

L'un des exemples même de *Gestalt*, c'est le monde lui-même. Celui-ci se caractérise comme une totalité non additive : le monde n'est pas réductible à la somme de ses parties. On pourra faire remarquer que le monde dans lequel vivait de fait et empiriquement Robert Musil fut l'Autriche-Hongrie. Il est remarquable dans ce contexte que l'écrivain fasse dire à son personnage principal:

> Depuis que le monde est monde, il n'est pas un seul être qui soit mort faute de nom. On n'en a pas moins le droit d'ajouter que c'est ce qui arriva à la double nation autrichienne et hongroise et austro-hongroise : elle périt d'être inexprimable. (Musil, 1995, I : 568).

Le problème de l'Autriche-Hongrie est qu'elle voudrait se constituer comme une forme politique, alors qu'elle procède comme addition de parties. Or c'est justement ce que conteste la *Gestaltpsychologie* : le tout n'est pas la somme de ses parties, il est quelque chose de plus. Cette logique apparaît de prime abord comme opposée au sens commun : dire qu'il y a des totalités non additives, c'est manquer de bon sens et éventuellement tomber dans quelque chose d'irrationnel. Pourtant, cette logique a pu se développer de façon cohérente et il semble certain que le texte de Musil soit habité par ces principes. Il nous semble important de noter que la lecture d'un nouveau monde telle que la propose Musil s'ancre dans ce mouvement méthodologique : il s'agit de comprendre un monde à partir de la logique de la forme, mais il s'agit également de comprendre un monde où la méthodologie de la *Gestaltpsychologie* se déploie, ce qui a une certaine tendance à changer les rapports des êtres humains entre eux. Nombreux sont les hommes à l'heure actuelle qui clame le slogan : « nous ne sommes pas des statistiques », mais qui vivent dans un monde où les statistiques sont devenus l'étalon de mesure de l'humain, même si cet état de fait produit un sentiment de répulsion. Agathe qui attend de la statistique rien de moins que la rédemption, est bien obligé de constater, en son for intérieur, qu'elle n'y croit pas et qu'elle se prend pour un être exceptionnel, c'est-à-dire hors statistique. Il y a un lien important entre psychologie de la forme et statistique puisque les deux activités ont pour but de cerner une masse incompréhensible par les moyens traditionnels de la rationalité. Ce principe de la Gestaltpsychologie opposé à l'écriture romanesque puisque le roman semble supposer l'existence de héros (ou de anti-héros, mais en tout état de cause de personnage à qui il arrive quelque chose de singulier), alors que la saisie de la forme est celle d'une masse, c'est-à-dire quelque chose d'impossible à singulariser.

Ce recours à la *Gestaltpsychologie* est approfondi par d'autres principes dont un qui pose le positionnement métaphysique de l'ouvrage. Ce principe est celui que Musil appelle le principe de raison insuffisante.

Robert Musil produit une écriture décalée par rapport aux positions traditionnelles. Tout se passe comme si la réalité ne coïncidait pas avec elle-même. Le principe de raison insuffisante apparait comme une mise à distance de la réalité avec la raison. Si le principe de raison affirme une rationalité qui recouvre le monde lui-même en affirmant que rien n'est sans raison, le principe de raison insuffisante montre un décalage entre les événements qui se produisent et la raison:

> —Le Principe de raison insuffisante ! répéta Ulrich. Étant philosophe, vous devez savoir ce que l'on entend par principe de raison suffisante. Malheureusement pour tout ce qui le concerne directement, l'homme y fait toujours exception ; dans notre vie réelle, je veux dire notre vie personnelle, comme dans notre vie historique et publique, ne se produit jamais que ce qui n'a pas de raison valable. (Musil, 1995, I: 168).

Le principe est présenté avec une certaine ironie. Mais il possède une effectivité. On peut le comprendre de multiple manière. On doit cependant dire qu'il sert à comprendre comment les événements s'enchaînent et de quelle manière les mondes se forment. Mais ce qu'il explique se fait non à partir de règles qui produiraient des effets nécessaires, mais à partir de probabilité. Avec le principe de raison suffisante, le monde à venir est la conséquence inéluctable de ce qui est passé. Avec le principe de raison insuffisante, ce n'est plus le cas. Comme le remarque Jacques Bouveresse,

> Si le principe de raison insuffisante est interprété comme signifiant : « tout ce qui arrive (dans le monde humain en tout cas) arrive sans raison », il a évidemment une signification bien différente de ce que l'on a donné au principe du même nom dans le calcul des probabilités. (Bouveresse, 1993: 108).

Si le problème est celui de la prévision de ce qui va arriver, la certitude n'est naturellement pas la même si on se place au niveau du principe de raison suffisante ou au contraire si on se place au niveau d'un principe de raison insuffisante. Le Dieu de Leibniz pouvait connaître tous les mondes à venir. Il n'était peut-être pas omnipotent puisqu'il laisse la liberté aux hommes et qu'il laisse ainsi une part de la réalité lui échapper, mais il était omniscient. Le monde à venir était la conséquence calculée du monde antérieur. Le principe de raison, qu'il s'agisse de la raison suffisante ou de la raison insuffisante, contient en lui-même l'idée que le monde est le résultat d'un calcul. On sait que Martin

Heidegger, auteur d'un texte sur le principe de raison insistait sur la puissance de ce principe et également sur le rapport de la raison avec le monde. Il proposait également une vision du monde fondée sur le calcul. Il ne semble pas que le philosophe ait été aussi au fait que Musil des tenants et des aboutissants des avancées de la science en matière de probabilités et de statistiques. Mais il montre bien que la question de la prévision du monde a été pensé comme un calcul. Le calcul est selon lui au fondement de l'apparition d'un monde nouveau:

> Or « régler une chose sur une autre » est le sens de notre verbe *rechnen* (« compter », « calculer »). Compter avec une chose veut dire, ne pas la perdre de vue et se régler sur elle. « Compter sur une chose » veut dire : s'y attendre et en même temps la disposer comme une base sur laquelle on puisse construire. Le sens propre de *rechnen* ne se rapporte pas nécessairement à des nombres. On peut en dire autant de ce qu'on appelle calcul. (Heidegger, 1962: 218).

Le principe de raison est lié à une manière de compter, c'est-à-dire d'agencer et de disposer le monde conformément à une attente. Il contient lui-même le calcul en tant que prévision. Il est probable que pour Martin Heidegger, la nuance apportée par le principe de raison insuffisante n'ait pas une importance décisive. Ce qui importe n'est pas la modalité du calcul, mais le fait qu'il y ait un calcul. Le fait décisif est le suivant : il y a un principe de raison qui implique de rendre la raison. Heidegger souligne ainsi l'importance de Leibniz:

> En 1677, (à l'âge de 31 ans), Leibniz écrivit un dialogue sur la *lingua rationalis*, c'est-à-dire sur le calcul, le mode de compte, qui devait permettre de calculer complètement et universellement, pour tout ce qui est, les relations entre le mot, le signe et la chose. Dans ce dialogue et dans d'autres œuvres, Leibniz a pensé et posé d'avance les fondements de ce qui, aujourd'hui, non seulement est utilisé sus forme de machine à penser, mais surtout détermine notre mode de penser. Dans une note manuscrite figurant en marge du dialogue, Leibniz a observé : *Cum Deus calculat fit mundus*. Pendant que Dieu calcule, le monde se fait.
>
> Il suffit d'un regard compréhensif jeté sur notre âge atomique pour voir que, si à en croire Nietzsche Dieu est mort le monde livré au calcul demeure et que partout l'homme est inclus dans un calcul qui, décomptant toute chose le rapporte au principe de raison. (Heidegger, 1962: 220-221).

Peu de choses rapprochent Martin Heidegger et Robert Musil. Chacun en conviendra. On peut remarquer toutefois que l'un et l'autre avait à cœur de comprendre l'époque moderne dans son étrange nouveauté. Les deux hommes avaient à cœur de comprendre leur époque et le monde à venir. L'un et l'autre

ont identifié le principe de raison comme un problème crucial concernant le rapport au monde. On peut dire également que l'un et l'autre ont d'une certaine manière critiqué ce principe tout en reconnaissant sa très grande puissance. Mais s'il y a des similitudes sur le diagnostic et sur le projet, on constate naturellement que le traitement de la question est radicalement différent. Heidegger travaille l'énonciation de ce principe à partir de l'histoire de la philosophie avec des références à Leibniz, Aristote, Cicéron, Emmanuel Kant ou Hegel et à partir de l'œuvre de différents artistes dont le plus marquant est en l'occurrence Angelus Silesius, mais auquel on peut ajouter Mozart, Goethe, Hölderlin ou Sophocle. Nietzsche est également aussi convoqué, ce qui a une importance puisque c'est aussi une référence invoquée par Robert Musil. Mais ce dernier ne comprend certainement pas le principe de raison à partir des mêmes fondements. Martin Heidegger pouvait comprendre le principe de raison à partir d'une « dispensation de l'être » (Heidegger, 1962 : 193) et engager un discours qui semble quelque peu échapper au principe de raison lui-même. Ce discours est en tout état de cause assez mystérieux. Il est mystérieux au sens où un certain nombre de choses semble échapper à la justification rationnelle. Le fait que l'une des œuvres discutées soient celle d'un mystique luthérien va dans ce sens. Heidegger comprend bien le principe de raison comme un instant de la pensée et peut-être même son sommet. Mais il nie que ce principe ait l'exclusivité de la pensée. Il est une manière, historiquement marquée de comprendre l'être. Ce n'est qu'un moment de cette dispensation de l'être et non l'être lui-même:

> « Sens de l'être veut dire » que l'homme en vertu de son essence, se tient dans l'Ouverture, créée par le projet de l'être et qu'il tient bon dans la compréhension du projet ainsi entendue. Le Sens de l'être, perçu et pensé de cette manière, rend caduque la représentation de l'homme comme sujet pour parler le langage de Hegel. C'est seulement pour autant que l'homme se tient dans une éclaircie de l'être qu'il est un être pensant. Car depuis toujours dans notre histoire, « penser » a voulu dire : se conformer à l'injonction de l'être, et partant de cette conformité, parcourir, discuter et décrire l'étant dans son être, dis-courir sur lui. Ce discours se développe dans l'histoire de la pensée occidentale et devient la dialectique. (Heidegger, 1962: 192).

Heidegger produit ici une explication portant sur la multiplicité des sens de l'être conformément à une herméneutique. La multiplicité des sens de l'être est donnée de façon historique. Ce n'est naturellement pas à partir de l'herméneutique que Musil travaille le principe de raison. Il le fait à partir de l'évolution de la science de son temps. On ne trouve pas chez lui de trace de ce qu'on appelle la différence ontologique chez Heidegger. Mais cela ne prévient

pas toute forme de mysticisme. Ulrich dans la seconde partie de *L'Homme sans qualités* oscille entre les deux tendances : le rationalisme forcené ou bien le mysticisme. Il semble d'une certaine manière que les deux attitudes se renvoient la balle ou plutôt qu'elles sont les deux faces d'un même ensemble. Musil considère que le principe de raison suffisante se discute sur la question de ce qui est suffisant. Ceci découle de la *Gestaltpsychologie*. Si le tout est plus que la somme de ses parties, aucune raison ne viendra compte du tout. Ceci amène un certain nombre de conséquences théologiques qui n'éloignent pas complètement de Heidegger comme nous allons le voir. Ceci est assez curieux dans la mesure où ce dernier philosophe ne discute jamais du caractère suffisant ou insuffisant de la raison à donner.

La question posée par le principe de raison ramène finalement à Dieu qui est le créateur du monde et qui prévoit ce qui peut lui arriver. Mais cette prévoyance change avec l'apparition des sciences statistiques:

> Les changements de nature sur la conception du principe de raison qui passe de raison suffisante à raison insuffisante entraîne un changement de conception de la nature des attributs divins. L'omniscience et l'omnipotence divine ne sont plus comprises de manière univoque. Il y a une sorte de réhabilitation de l'équivocité qu'il s'agit de réinterpréter à partir du savoir moderne. Ce savoir n'entraîne pas une disparition de Dieu. Pour Musil il ne saurait être question de dire la « mort de Dieu ». D'une certaine façon, Dieu est là à la marge « sur le bout de la langue » (Musil, 1995, I: 449).

Mais on ne peut en parler qu'en se taisant. Ulrich réhabilite l'analogie:

> Qu'est-ce donc qu'Ulrich aurait pu répondre à Clarisse en vérité ?
> Il s'était tu, parce qu'elle avait éveillé en lui un étrange désir de prononcer le mot « Dieu ». Il avait voulu dire à peu près ceci : que le monde est une image, une analogie, une figure dont telle ou telle raison l'oblige à se servir, sans qu'elles soient, bien sûr, parfaitement adéquates ; que nous n'avons pas à prendre Dieu au mot, mais que nous devons découvrir nous-même la solution qu'il nous propose. (Musil, 1995, I: 449).

Cette solution paraît étrange si on considère que l'écrivain Musil possédait une formation d'ingénieur et qu'il était au fait des débats de son temps dans les domaines techniques, scientifiques et mathématiques. Ceci peut paraître en contradiction avec une remise au goût du jour de la question de l'analogie. L'écriture du roman est tiraillée entre cette sorte de mysticisme qu'on voit se produire d'une part et une rationalité mathématique extrême qui est recherchée.

Dieu a créé un monde où il y a des statistiques c'est-à-dire un monde qui se présente comme une expérimentation à l'issue incertaine. La statistique n'est

pas le lieu des limites de la connaissance humaine, elle est la constatation de l'incertitude de l'avancée du cours du monde. Dieu lui-même ne sait pas ce qui va advenir. La limite n'est pas gnoséologique, elle est ontologique. Jacques Bouveresse remarque ainsi:

> Il est concevable que, pour Dieu lui-même, le monde présente toutes les caractéristiques d'une expérience intéressante dont l'issue est tout à fait incertaine et à propos de laquelle, au lieu d' « impossible », il vaudrait peut-être mieux dire simplement « pas encore ». (Bouveresse, 1993 : 67).

Or une telle ontologie retentit sur la forme même du roman qui oscille sans cesse entre le roman et l'essai. Le monde à venir apparaît comme un monde où on joue. Comme nous l'avons dit, il y a ici un lien avec ce que Heidegger disait lui-même. Ce rapport du principe de raison au jeu est souligné par le philosophe:

> Ainsi l'être du Jeu est partout déterminé comme dialectique de liberté et de nécessité, dans la perspective du fond-raison, de la ratio, de la règle, de la règle du jeu, du calcul. Peut-être le propos de Leibniz : *Cum Deus calculat, fit mundus*, serait-il traduit plus justement par : pendant que Dieu joue le monde se fait. (Heidegger, 1962 : 241).

Musil est peut-être cet écrivain qui a essayé d'écrire le monde à venir comme un jeu.

Ce qu'il importe pour l'instant de se rappeler est que l'écriture de *L'Homme sans qualités* reposait sur un certain nombre de principes : d'une part ceux de la psychologie de la forme, d'autre part un rapport aux principes de raison suffisante. Ces principes sont naturellement liés. Ils impliquent également une écriture nouvelle pour cerner le monde à venir.

L'écriture d'un monde à venir

On fera difficilement de Robert Musil un optimiste. Le titre de la seconde partie de l'ouvrage semble le montrer : « vers le règne millénaire ou les criminels ». On pourrait voir ici une forme d'écriture de dénonciation. Mais cette dénonciation ne se fait pas de façon militante. La forme du texte ne consiste pas dans ce type de contre discours. Il s'agit plutôt de produire le diagnostic d'une époque et éventuellement d'en produire un pronostic. On a en quelque sort une description clinique d'un empire grabataire au bord de l'effondrement. Mais le constat ne s'arrête pas là. Il consiste également à montrer l'homme nouveau. Ceci implique une stratégie d'écriture complètement neuve.

L'un des premiers artifices littéraires utilisé par Musil est l'ironie. On

peut dire néanmoins que l'ironie n'est pas simplement une figure de style. Fontanier qui la classe ainsi dans *Les figures du discours* ne propose d'elle qu'une figure amoindrie de la valeur spéculative qu'elle pouvait avoir dans la pensée germanique. Celle-ci a pu élever l'ironie au rang de catégorie métaphysique. L'ironie apparait en tout état de cause comme la claire conscience du décalage de l'homme avec son monde et apparait chez Schlegel par exemple comme l'expression de la coïncidence entre le conditionné et l'inconditionné. L'ironie perturbe le sens compris à la fois comme signification et comme direction. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty, lui également fortement marqué par la psychologie de la forme, affirmera dans *La prose du monde* qu'il y a une « ironie du sens ». (Merleau-Ponty, 1961 : 43). Ce type d'écriture montre la tension entre l'individu et son monde. Mais l'ironie n'est pas simplement un procédé utilisé par Musil dans son roman : elle est pratiquement l'air qu'on y respire : tellement présente qu'on ne la remarque même plus. Maurice Blanchot souligne ce point :

> Mais ici il faut tout de suite entrer dans l'esprit de l'œuvre qui est précisément l'esprit sous la forme de l'ironie. L'ironie de Musil est la lumière froide qui invisiblement change de moment en moment l'éclairage du livre (surtout dans la première partie) et, quoique souvent indistincte, ne nous laisse pas reposer dans la distinction d'un sens précis ni donné à l'avance Assurément dans une tradition comme celle de la littérature allemande où l'ironie a été élevée au sérieux d'une catégorie métaphysique, la recherche ironique de l'homme sans particularités n'est pas une création absolue, et elle vient aussi après Nietzsche dont Musil a accueilli l'influence même en la rejetant. Mais ici l'ironie est un des centres de l'œuvre, elle est le rapport de l'écrivain et de l'homme à lui-même, rapport qui ne se donne que dans l'absence de tous les rapports particuliers et dans le refus d'être quelqu'un pour les autres et quelque chose pour soi-même. (Blanchot, 1959: 189).

L'ironie est difficile à percevoir dans le texte de prime abord. Elle traduit cependant un détachement complet de l'homme et du monde. C'est la raison pour laquelle le monde nouveau apparait comme complètement impersonnel. Blanchot et d'autres ont pu discuter du titre de l'œuvre et de sa traduction en français : faut-il dire L'Homme disponible comme le proposait Gide ou L'Homme sans particularités, cette question est ouverte. La chose qui est néanmoins évidente est qu'on pouvait également centrer le titre du roman, non pas sur l'homme, mais sur le monde. Car c'est toujours d'un certain rapport au monde qu'il s'agit. Le paradoxe du roman qui appelle cette ironie est évidemment celui d'un homme qui n'a plus rien qui lui soit propre, c'est-à-dire d'un homme, être en apparence défini, qui est en réalité indéfinissable. Mais il

est aussi celui d'un monde qui est incapable de se constituer en monde.

C'est peut-être ce qu'il est possible de voir avec les premières pages du roman et ce chapitre si énigmatique qui est le premier de l'œuvre. Le titre : « d'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit » est lui-même un paradoxe. Il s'agit peut-être ici d'une sorte de résumé de l'œuvre tout entière. Musil en eut probablement l'intuition initiale. Il répéta plus tard dans un passage noté par Blanchot : « L'histoire de ce roman revient à ceci que l'histoire qui devait y être racontée n'est pas racontée. » (Blanchot, 1959 : 201) Le roman raconte une histoire qui n'en est pas une. La narration littéraire vient finir par s'anéantir devant l'impuissance à saisir une totalité. Cette totalité peut être celle du monde ou bien celle de l'œuvre. L'œuvre se comprend d'ordinaire comme totalité. On sait que le roman de Musil fut inachevé. Jacques Bouveresse signale que cela ne tenait qu'à une raison contingente : l'auteur serait mort, alors qu'il pensait encore disposer de vingt années pour achever l'œuvre. Il existe cependant des raisons peut-être plus nécessaires à cela. On peut considérer que l'impossibilité pour un monde de se constituer était devenue si criante que l'ouvrage était impossible à terminer. Le monde apparait comme une sorte de totalité abstraite ou comme un fantasme : raison pour laquelle il est rattaché à l'amour. Mais l'amour, sentiment individuel entre tous est un sentiment illusoire dans le nouveau monde qui est celui de la masse.

Les premières pages du roman montrent que la question du monde et du monde à venir est un problème. Il est ironique que cette question qui traversera toute l'œuvre commence par un bulletin météorologique. La météo, c'est le temps à venir. Mais celui-ci peut se décrire de diverses façons:

> On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique ; elle se déplaçait d'ouest en est en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne manifestait encore aucune tendance à éviter par le nord. Les isothermes et les isothères remplissaient leurs obligations. Le rapport de la température de l'air et de la température annuelle moyenne, celle du mois le plus froid et du mois le plus chaud, et ses variations mensuelles apériodiques, était normal. Le lever, le coucher du soleil et de la lune, les phases de la lune, de Vénus et de l'anneau de Saturne, ainsi que nombre d'autres phénomènes importants, étaient conformes aux prédictions qu'en avaient faites les annuaires astronomiques. La tension de vapeur était à son maximum, et l'humidité relative était faible. Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913. (Musil, 1995, I: 11).

La première phrase de l'œuvre est significative. Le changement de langage indique le nouveau monde. L'ironie tient ici dans le décalage entre les

deux mondes. Le langage scientifique excessivement précis et qui s'enrobe volontiers d'une précision obséquieuse vis-à-vis de l'esprit moderne contraste avec le langage ordinaire. Pourtant la réalité décrite est la même. L'une des tensions principales du livre tient à cette opposition entre le langage technique et le langage compréhensible par tout un chacun. L'explication scientifique qui décrit les causes de la belle journée semble donner les raisons de celle-ci tandis qu'un langage plus ordinaire ou un langage plus poétique se bornerait à constater la présence de celle-ci. Pourtant l'ironie de Musil, comprise comme un questionnement ne donne l'avantage ni au langage vrai de la science, ni au langage ordinaire, ni au langage beau de la poésie. Le questionnement maintient la tension. On pourrait penser que pour un scientifique ou un ingénieur, le langage scientifique apparaitra toujours comme plus vrai et plus sérieux que le langage ordinaire qui n'est pas réflexif ou le langage poétique qui tend vers une préciosité inutile. Musil avait cependant conscience d'une certaine vacuité du langage scientifique et technique. On ne gagne pas grand-chose avec les termes d'isotherme ou d'isothère pour décrire une belle journée. On peut même soutenir qu'une telle description est vide de sens si on se place du point de vue du résultat. Et ce vide qui n'a qu'une importance risible dans le cas d'une description scientifique prend une importance considérable quand il passe au niveau politique : le langage bureaucratique, volontairement technique et dont la technicité est faite pour impressionner les masses se révèle également d'un vide sidérant. On trouve cette critique de la bureaucratie dans les passages suivants :

> Le premier Bureau écrivait, le deuxième Bureau répondait ; quand le deuxième Bureau avait répondu, on devait en faire part au premier Bureau, et le mieux était de proposer une discussion : quand le premier Bureau et le deuxième Bureau s'était mis d'accord, on constatait qu'aucun engagement ne pouvait être pris : de sorte qu'il y avait continuellement quelque chose à faire. De plus, il existait une quantité d'éléments secondaires à prendre en considération. On travaillait en parfait accord avec les autres ministères : on ne voulait pas blesser l'Église : on devait tenir compte de certaine personne et de certaines conjectures sociales : en bref, même les jours où l'on ne faisait rien de particulier, il y avait tant de chose à ne pas faire qu'on avait l'impression d'une activité très intense. (Musil, 1995, I: 565).

Musil ironise en montrant une logique administrative absurde. Le monde nouveau apparait comme le monde du vide. La prétendue complexité administrative produit une activité qui est celle du néant. Mais cette critique n'est pas simplement une critique dans le monde réel. Elle touche également l'écriture même de Musil et son langage même. La question qui est posée est celle de savoir ce que signifie écrire à un moment où le langage scientifique de

plus en plus impersonnel commence à alimenter toute forme de discours et revendique pour lui seul la prétention à la vérité. Musil n'est évidemment pas tenté de rejeter comme telle la pensée scientifique. Il y a même tout lieu de croire qu'il estimait que la science comportait en elle-même un progrès. Il faut néanmoins noter qu'il donne une forme littéraire à son œuvre et que cela ne tient sans doute pas de l'impuissance d'un poète à produire un discours scientifique valable. Musil, rappelons-le, fut proche du positivisme logique, même s'il en soulignait le caractère inachevé. Dans un texte issu de son journal, aimablement reproduit par Jacques Bouveresse dans son essai, on peut lire :

> L'exploitation positive, sur le terrain de la philosophie de la nature de cette partie critique a été plus faible. Pour une part, elle n'a pas du tout été essayée. Avant tout, l'analyse des données de base, qui sont aussi bien psychologiques que physiques, n'a, à ma connaissance pas du tout été abordée, ou bien des tentatives comme l'analyse des sensations de Mach ont été tout à fait insuffisantes. C'est en fait un travail pour le futur. (Bouveresse, 1993: 303).

On pourrait lire *L'homme sans qualités* comme la tentative de résoudre ce problème. Le livre ne se résume cependant pas à cet essai. Il est avant tout une tentative de comprendre comment le monde se met en forme. Blanchot souligne cette tension chez l'auteur entre une parole vraie et une parole qui met en forme:

> Dans toutes les belles parties de son œuvre, Musil a réussi à la préserver comme œuvre, y exprimant des pensées, mais sachant distinguer de la pensée qui dit vrai, la pensée qui donne forme. « Ce qui dans un ouvrage poétique passe pour de la psychologie est quelque chose d'autre que de la psychologie, de même que la poésie est autre chose que la science ». (Blanchot, 1959: 205).

Tout cela peut paraître clair. Pourtant, sauf à considérer que la science ne soit que l'inventaire des résultats enregistrés (résultats obtenus par magie sans doute), on doit considérer qu'elle est également une mise en forme. L'opposition du vrai et de la mise en forme semble de ce point de vue contestable. On peut probablement dire que la mise en forme du vrai est une des composantes essentielles de la vérité de la chose. C'est ce qu'on vu des artistes comme Paul Klee qui montre l'importance de la genèse dans le produit, (Klee, 1985 : 38), des philosophes comme Maurice Merleau-Ponty lorsqu'il dit que toute *Gestalt* est le résultat d'une *Gestaltung*, de Martin Heidegger quand il renvoie le problème de la vérité à celui de l'ouverture au monde:

> « Apprésenter » signifie ici, en écartant tous les préjugés « psychologistes » et « épistémologiques », le fait de laisser surgir la chose devant nous en tant qu'objet. Ce qui est ainsi opposé à nous, doit, sous ce mode de position, mesurer, un domaine

> ouvert à notre rencontre, mais aussi demeurer la chose en elle-même, et se manifester dans sa stabilité. Cette apparition de la chose, en tant qu'elle mesure un domaine de rencontre, s'accomplit au sein d'une ouverture dont la nature est d'être ouvert n'a pas été créée par l'apprésentation, mais est investie et assumée par celle-ci comme champ de relation. La relation de l'énonciation apprésentative à la chose est l'accomplissement de cette référence ; celle-ci se réalise originellement et chaque fois comme la mise en branle d'un comportement. (Heidegger, 1968: 170).

On ne fera pas de Musil un heideggérien. En revanche on fera remarquer que l'attention livrée à la poésie comme apprésentation est évidente pour les deux auteurs. Le problème de la psychologie, entendue comme science du comportement semble central dans les deux cas. Certes la poésie n'est pas la science et Musil faisait la distinction entre les deux domaines. Il est assez probable cependant qu'il voyait dans la science une possibilité de proposer une littérature. L'expérimentation scientifique et l'essai tel que le pratique Musil ont certainement des points communs : il y a toujours un questionnement, des hypothèses possibles et des résultats à exclure ou à confirmer. La forme de l'essai doit sa forme au *Versuch* Nietzschéen (et plus en amont donc à Montaigne à qui Nietzsche reconnaissait sa dette avec plaisir) et probablement à des expérimentateurs comme Claude Bernard, même s'il s'agissait plus ici d'une influence indirecte liée à l'atmosphère de l'époque (la science expérimentale de Claude Bernard était dans l'air, fût-ce pour être critiquée) que d'une référence précise à cet auteur comme c'était le cas pour Nietzsche. Le caractère d'essai de nombreuses pages du roman ne fait pas de doute et la multiplicité des essais est elle-même déconcertante pour le lecteur qui essaie de comprendre cette histoire où ce qui est racontée n'est finalement pas racontée.

Le problème de l'essai et celui de la multiplication des essais tient à une certaine dissolution du récit. Musil avait envisagé d'écrire le livre à la première personne où le « Je » aurait eu une valeur impersonnelle à mi-chemin entre le romancier et le personnage de son roman. Cette déstructuration de la forme narrative classique, à mi-chemin entre autobiographie et roman aurait eu une importance. Toutefois Musil n'entra pas dans cette possibilité puisqu'elle ne concordait pas avec l'idée d'une dissolution totale du moi. Le paradoxe est que le monde nouveau est un monde « d'expériences vécues sans personne pour les vivre » (Musil, 1995, I, 188). La forme du roman sera finalement celle d'un livre écrit à la troisième personne où les personnages multiplient les considérations sous la forme du dialogue. Mais ce jeu de questions - réponses apparentées à des essais se fait sur un mode relativement court. C'est là un des traits du monde moderne, monde de l'auto-fondation (ce qui est moderne

prétend tirer son sol de soi-même sans référence à une tradition ou à un quelconque passé) qui est en même temps presque au-delà de la modernité. Blanchot décrit excellement cette sorte de faillite de la modernité dans son rapport au temps. Le monde nouveau de la modernité est finalement ce monde qui n'a pas de passé, ce qui signifie que le temps n'y a plus aucune épaisseur. *L'Homme sans qualités* est de cette manière le roman de cette faillite :

> Un peu plus tard, Musil parlera de son refus du récit qui est à l'origine de ses récits. Il notera aussi : « *Tirer une technique de mon impuissance à décrire la durée* ». C'est lentement, par l'exercice, qu'il a pris conscience des nécessités de son art et de la forme de son livre, jusqu'à la découverte que ce qu'il regardait en lui comme un manque pouvait devenir la richesse d'un genre nouveau et, plus encore, lui donner la clé des temps modernes. (Blanchot, 1959: 201-202).

On peut demander à ce sujet si le roman de Musil ne correspondrait pas avant tout à la première de roman postmoderne au sens que Jean-François Lyotard donne à ce terme. Ce dernier disait : « en simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard, 1979: 7). Ce qui est certain en tout état de cause est que le monde ici décrit est un monde dont l'écriture est plus ou moins impossible dans la mesure où la lecture qui en est fait l'est tout autant. Le caractère irréel de la réalité dans lequel vit l'homme sans qualités (peu importe qu'il s'agisse ici d'Ulrich ou de quelqu'un d'autre puisqu'à l'époque de la grande masse, les hommes sont à peu près tous les mêmes) tient finalement à l'impossibilité pour le monde compris comme somme de tous les événements possibles ou réels, à se composer. Le monde nouveau étant finalement ce monde où l'illusion du monde a disparu, est celui duquel il est impossible de faire le discours. On peut envisager le fait que l'inachèvement de l'œuvre tienne à la nature de ce qui veut y être décrit : un monde nouveau qui ne parvient jamais à se former en monde. Cette composition n'apparait finalement plus que sous la forme de l'essai ou de l'utopie : celle d'un monde possible qui ne se réalise jamais complètement. Le roman devient finalement la théorie de lui-même en y ajoutant continuellement son propre commentaire : une utopie qui se réfléchit comme utopie et qui montre que le monde nouveau ne peut jamais être conçu que comme une forme de réalité irréelle qui se pense comme utopie. Il est compréhensible de ce fait que le livre contienne une théorie de l'utopie dont il est lui-même l'illustration. Ulrich dit ainsi:

> Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité : qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement elle ne serait qu'une

> impossibilité : qu'on la détache de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie. Le processus est le même lorsqu'un chercheur observe une modification dans un des éléments d'un phénomène complexe, et en tire ses conséquences personnelles : l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie. (Musil, 1995, I: 310-311).

Cette sorte de réflexivité de l'utopie tend certainement vers une sortie du monde. Elle reste néanmoins une expression nette de ce qu'on appelle le nouveau monde vu par Musil : ce monde qui sait que le monde dont on parle n'est qu'une illusion. La lecture du nouveau monde apparait de fait comme la lecture d'un monde impossible.

Conclusion

La lecture du nouveau monde dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil s'ancre dans ce paradoxe que le monde disparait à mesure qu'il s'annonce comme neuf. On s'aperçoit, à mesure que le texte avance du contraste entre l'ancien et le nouveau monde. Comme nous l'avons vu, ce contraste est présent dès les premières lignes de l'œuvre. Les avancées scientifiques, l'émergence de la masse et des grandes villes rendent le monde nouveau et différent. On ne lit plus l'homme au travers de récit héroïque, on le lit au travers de statistique. De manière étonnante et provocatrice, Agathe voit dans les statistiques une possibilité de rédemption et un substitut à l'amour qui n'est finalement plus que le sentiment d'un ancien monde. Il y a chez Robert Musil une conscience aigüe de la condition de l'homme moderne et de ce nouveau monde qui a dissous l'ancien. Mais ce qui apparait également est que cette conscience de la dissolution d'un monde fait advenir un monde paradoxal ou l'idée même de monde devient intenable: l'idée d'une synthèse absolue qui donnerait son éclat et une valeur aux événements s'effiloche et disparait comme un visage de sable à la limite de la mer. Il ne reste de ce fait de cette lecture du nouveau monde qu'un texte fragmentaire, une somme de partie qui ne constituera jamais une totalité. Le monde s'efface donc à mesure qu'il devient nouveau et moderne. La croyance au grand récit a pris fin. Musil nous fait probablement entrer dans ce qu'on a pu appeler la postmodernité. Mais que cette remarque soit vraie ou non, il nous livre certainement un roman où la lecture du nouveau monde échoie toujours à faire la synthèse qu'on attend d'elle: celle justement qui constitue un monde.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHOT, M., *Le livre à venir*. Paris: Gallimard,1959.
BOUVERESSE, J., *Robert Musil. L'homme probable, le hasard, la moyenne et*

l'escargot de l'histoire. Paris-Tel Aviv: Éditions de l'Éclat,1993.
HEIDEGGER, M., *Le principe de raison.* Paris: Gallimard,1962.
HEIDEGGER, M., *Question I, II.* Paris: Gallimard,1968.
KLEE, P., *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël,1985.
KÖHLER, W., *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand* (Les formes physiques au repos et à l'état stationnaire). Berlin: Braunschweig,1920.
LYOTARD, J-F., *La condition postmoderne*. Paris: Minuit,1979.
MERLEAU-PONTY, M., *La prose du monde*. Paris: Gallimard,1961
MUSIL, R., *L'Homme sans qualités I.* Paris: Seuil,1995.
MUSIL, R., *L'homme sans qualités II.* Paris: Seuil,1995.

FILONUL AVANGARDEI: NELINIȘTI LA TOT PASUL

Ștefan Alexandru Ciobanu[7]

Universitatea din București

Abstract: *If, like the authoress Pascale Casanova, we conceive the world of letters as an extended motherland, it is impossible not to let ourselves be fascinated by the unlimited connections that are made between the various points in space and time, on the map of this novel kingdom. As in a crowded intersection, pictured from somewhere above during nighttime, the apparent lines generated by the light of headlights in motion appear to us as, if not uncontestable relationships, at least some consequences that are born and generated indefinitely, in a wonderful keleidoscope play of the words.*

Keywords: *crisis, avantgarde, century, modernity, manifestations, stability, stranger, republic, letters, art, manifestos.*

Introducere

Paul Hazard scrie în *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea* despre începutul a ceea ce el numeşte criza conştiinţei europene, căreia noi îi putem vedea apogeul în secolul al XX-lea prin nașterea futurismului, dadaismului și suprarealismului, curente aflate sub tutela avangardei. „A sta pe loc; a evita orice schimbare care ar risca să distrugă un echilibru minunat: iată dorința perioadei clasice” (Hazard, 3) își începe autorul francez cartea menționată, schițând atmosfera acelei perioade de sfârșit de secol XVII dominată de o ordine autoritară venită dinspre ierarhiile impuse de biserică și de orânduirile puterii oficiale. Omul acelor vremuri era departe de spiritul cutezător al secolelor care vor urma, fiind dispus să-și părăsească climatul confortabil și autosuficient doar dacă i-o cereau duhovnicul, suveranul sau protectorul și atunci în scopuri care priveau colectivitatea. Se urmărea să se asigure nevoile comunității, chiar dacă asta însemna să se știrbească libertatea individului. După cum se poate vedea nu era loc de individualism, de inițiative curajoase, de cercetare sau de inovare. Înghețat, prins într-o încremenire menită să păstreze intactă o anumită ierarhie, omul trebuia să trăiască într-o supunere impusă de aceste puteri care păreau eterne. Orice încercare de a descoperi noi teritorii, de orice natură ar fi fost acestea (exterioare sau interioare), care ar fi dus inevitabil

[7] stefanciobanu2004@gmail.com

la o destabilizare a echilibrului favorabil doar pentru un anumit număr de oameni, ar fi însemnat o trădare față de forțele autoritare menționate, fiind pasibilă de pedeapsa capitală.

De unde vine criza

În această perioadă vedem spiritul omului inhibat, nu însă și anihilat. Omul își va găsi subterfugiile necesare prin care să își manifeste pornirile de revoltă cerute de propria evoluție pe care începea să o trăiască. La început timid, această voce a libertății de exprimare se va dezvolta treptat până la explozia care îi va transforma complet mentalitatea și stilul de viață. A fost

> (...) un proces de o asemenea îndrăzneală, încât doar câțiva copii pierduți îi stabilesc neclar primele piese; în curând apare acuzatul: Cristos. Secolul al optsprezecelea nu s-a mulțumit cu o Reformă; a vrut să doboare Crucea; a vrut să șteargă ideea unei comunicări dintre Dumnezeu și om, ideea unei Revelații; a vrut să distrugă o concepție religioasă despre viață (idem, 4)

Această nesupunere nu era una copilăroasă sau gratuită și nici nu a apărut din senin. Ea a început să își facă simțită prezența mai întâi ascunsă în spatele curiozității care a împins oamenii să întreprindă călătorii către alte tărâmuri sau către sine, ieșind astfel la suprafață noi fațete ale omului. Acesta, devenit nesupus și veșnic revoltat, începe să își concentreze atenția asupra noilor descoperiri științifice și a noilor studii în domenii precum: fizica, matematica, biologia și, nu în ultimul rând, psihologia.

În aceste studii oamenii încep să se bazeze din ce în ce mai mult pe fapte empirice și mai puțin pe gândirea mitică dominantă până la acea vreme. Cunoașterea empirică se bazează pe experiența directă (senzorială) care începe să fie mai valoroasă oricărei alte deducții prin care se extrage un adevăr particular dintr-un principiu general. Nesupunerea începe să se vadă în luările de poziție tot mai zgomotoase ale scriitorilor, filosofilor, artiștilor etc., care începeau să critice și să pună sub semnul întrebării tot ceea era dat ca *moștenire* științifică, artistică și morală.

Din ce în ce mai insistent se va ajunge la o situație de răsturnare a valorilor gândirii europene „Ceea ce creștea în umbră s-a dezvoltat în lumină; ceea ce era speculația câtorva spirite rare a cuprins mulțimea; ceea ce era timid a devenit provocant” (ibidem, 5). Aceste transformări sunt manifestările crizei care stau la baza formării noilor concepte despre lume, angrenând în acest demers omul sub toate aspectele sale. De la începutul secolului XVII acest om este perceput într-o permanentă stare de agitație, într-o permanentă dorință de a

scăpa de teroarea impusă de apăsarea limitărilor, într-o permanentă îmbogățire a imaginii de sine și a descoperirii de noi resurse interioare, într-un permanent progres.

Repoziţionarea (problematizarea) imaginii de sine are în vedere importanța imaginii celuilalt, a străinului pornind de la sensul pe care l-a dat Montesquieu în 1721, adică renunțarea la poziția centrală și egocentrică în fața existenței. Apare timid, aș mai putea adăuga și firesc, nevoia de îndepărtare față de deprinderile naționale care îngustează orice inițiativă creatoare, reduce perspectivele gândirii și cenzurează orice manifestare artistică.

Această devenire continuă având ca scop nedeclarat spargerea frontierelor (de orice natură) o putem observa în câmpul literar și între scriitorii care tocmai începeau să se elibereze de aceste constrângeri. Conștiința scriitorilor se dezvoltă odată cu întreg spațiul istoric și social, odată cu vremurile. Acest fapt a fost observat de Pascale Casanova care prin *Republica Mondială a Literelor* urmărește „schimbarea perspectivei, descrierea lumii literare „pornind dintr-un anume punct de observație“ (…) pentru a avea posibilitatea de a modifica viziunea criticii obișnuite, de a descrie un univers *pe care scriitorii înșiși l-au ignorat”* (Casanova, 3 - *s.n.).* Am simțit nevoia să atragem atenția asupra acestei caracteristici prin care se definește republica, și anume caracterul ei de neintenționalitate. Acest univers descris de cercetătoarea franceză, a fost ignorat de scriitori din cauza fixării lor pe un anumit mod de a concepe literatura.

O privire de ansamblu asupra câmpului literar scoate la iveală un sens nou al literaturii care depășește critica internă limitată (cea care se referă doar la textul cercetat). Nu se mai poate vorbi despre o carte luând-o separat, extrăgând-o din câmpul literar din care face parte. Textul unei opere literare trebuie văzut ca un amănunt aparținând sensului unui tablou mult mai mare. „Fiecare carte scrisă în lume și declarată literatură nu este decât o părticică din imensa *combinație* a întregii literaturi mondiale” (ibidem, 11). *Patria* aceasta, tinzând spre o independență față de politic și față de orice altă putere, este compusă dintr-un câmp de forțe care se adaptează permanent diferitelor crize prin care trece omul de-a lungul timpului.

> Ar exista, prin urmare, teritorii și frontiere literare independente de cele politice, o lume secretă și totuși lesne de perceput de către oricine și îndeosebi de către cei mai lipsiți de mijloace [...] un univers centralizat, cu propria-i capitală, cu provincia și hotarele sale, în care limbile devin instrumente ale puterii. (ibidem, 12)

În *Republica ...* opera literară se deschide spre un număr nesfârșit de sensuri după ce autorul a terminat de scris ultimul rând și a publicat cartea.

Relațiile care se stabilesc între diversele cărți apărute sunt nelimitate, fiind întreținute de cititor / critic. Schimbarea perspectivei despre care vorbește autoarea impune eliberarea sensului unui text pus în nelimitate relații interdisciplinare. Astfel, vedem cum scriitorii nu sunt conștienți de sensurile care apar între textele scrise, date de jocul asemănărilor, deosebirilor, rezonanțelor și corespondențelor care se nasc din momentul tipăririi. Aceste relații dintre texte străine (îndepărtate) unul de altul sunt consecințele eliberării de datoria înnăscută față de *națiune* (se include și ștergerea oricărei diferențieri pe baze etnice), nu în ultimul rând eliberarea de cutumele religioase. „Acest teritoriu emană un *raport tacit de forțe* (s.n.), care comandă forma textelor ce se scriu și circulă pretutindeni în lume" (ibidem 12) își continuă Pascale Casanova descrierea *republicii,* putând să o apropii de studiul nostru prin folosirea crizei ca materie primă ce stă la baza transformărilor survenite de-a lungul istoriei. În acel *raport tacit de forțe* menționat de autoare se poate vedea impasul în care se află un critic din lumea veche aflat în fața unei poezii căreia nu îi mai poate epuiza sensul într-o singură luare de poziție cum obișnuia să o facă.

> […] acest spațiu este locul unor lupte neîncetate, al contestărilor autorității și legitimității, al rebeliunilor, al nesupunerii și chiar al revoluțiilor literare, care reușesc să modifice raporturile de forțe și să răstoarne ierarhiile. (ibidem, 209)

Rezistența acestei republici de-a lungul timpului, care ignoră orice formă de guvernare mai mult sau mai puțin totalitară, se datorează existenței acelor porniri de revoltă necesare evoluției pomenite la început și a unor izvoare subterane care, din cauza diverselor presiuni ajung în anumite perioade să provoace acele *explozii*, denumite manifestări ale crizei. Crizele sunt impulsurile ființei inhibate de diverși factori enumerați mai sus. Odată eliberate, crizele iau o direcție aparent anarhică, subversivă, violentă care atrag atenția istoriei. Și cum această eliberare nu se face niciodată în același timp peste tot, nu trebuie să ne mire spectacolul manifestărilor atât de diferite care se petrec în spațiul literar.

Republica … nu se lasă epuizată de timp sau de puterile politice. Regulile, legile și teritoriile ei se transformă sub ochii noștrii, ce-i drept de cele mai multe ori greu observabil, printr-un lanț de consecințe, mai mult sau mai puțin implacabile. Se poate observa cum de-a lungul timpului, în zonele și în anii cei mai opresivi veniți din partea politicului, în câmpul literar au avut loc mișcări specifice de acomodare, de supraviețuire și de salvare, care au poziționat autorii pe file bine delimitate: literatura absurdului (Alfred Jarry, Samuel Bekett, Eugen Ionescu), distopiile regimurilor totalitare (George Orwell,

Andrei Platonov, Oana Orlea), literatura exilului (Millan Kundera, Norman Manea), drama scrierii în altă limbă (Julio Cortázar, Herta Müller).

La granița dintre secolele XIX și XX observăm noile forme pe care le îmbracă această criză, și anume: punerea în discuție a canonului, anularea eticii, căutarea unei arte care să nu reflecte natura, autoreferențialitatea, revenirea la arta neagră (văzută ca o întoarcere la origini) etc. Aceste insurgențe au mai fost puse în discuție (în diferite forme) doar că acum nimeni nu pare a fi de acord să mai pună altceva în schimb, perspectiva unui gol în fața căruia se găsește omul nu mai sperie pe nimeni și nu mai este condamnabilă. Iată stabilitatea antică văzută în dinamica crizei. Toate acestea conduc într-un final spre cultivarea absurdului, nonsensului, alienării și grotescului.

Absurdul va tinde să ia locul legilor divine și va însemna nu atât o anulare a umanismului cât o *schimbare a perspectivei* după cum spune Pascale Casanova. Absurdul anulează logica antică (printr-o reformulare / rearanjare a lexicului) pentru ca pe scena existenței să se poată petrece orice este posibil. Absurdul cu cele două tendințe: exterioară (rezumându-se la un joc lexical) și interioară (ducând spre o filosofie abisală), reușește să complice imaginea omului și a existenței într-o manieră și cu un scop constructiv. Omul, așa cum era el înțeles până la sfârșitul secolului XVII cu tot ce avea mai bun și mai reprezentativ (raportarea la cultura antică greco-romană, acceptarea unui mod fix de gândire și de creație artistică moștenit) va fi pus sub semnul întrebării atât de către știință (nașterea psihologiei scoate la iveală comportamentele înnăscute în om) cât și de către artă. Se merge până la pierderea granițelor dintre autor și operă, cum este cazul lui Alfred Jarry care tinde să devină Ubu sau al lui Gellu Naum pentru care totul este *pohezie*. Se ajunge la folosirea lexicului lipsit de logică sau sintaxă (căciula dadaistă) și în final până la anihilarea lui, rămânând pe hârtie doar semne (diversele forme de letrism). În același timp logica și sintaxa sunt păstrate dar perturbate până la apropierea de nonsens, absurd, grotesc (Edward Lear, Urmuz, Lautréamont).

Alienarea va sublinia delimitarea și despărțirea dintre morală și artă, independența actului artistic și a criticii față de orice prejudecată, constrângere sau încorsetare socială. Reflexiile tind să atingă abisuri nemăsurate cum ar fi reducerea infinitului la finit (mai exact includerea infinitului în finit, desigur o atitudine voit în răspărul logicii) ocazie cu care se dă permanent o luptă acerbă în care sunt aruncate în joc, tot în răspăr, armele trecutului. În acest sens Cervantes, cu al său Don Qujote, este cel mai bun exemplu. Anularea granițelor dintre bine și rău atrage după sine comportamente în artă scăpate de sub control,

cum se întâmplă la Lautréamont, Wilhelm Bush sau Alfred Jarry.

Aceste consecințe ale crizei (absurdul, nonsensul, grotescul) își găsesc un loc prielnic de manifestare în curentele de avangardă, manifestări ce se vor ramifica și se vor multiplica necontenit de-a lungul timpului, creând noi moduri de expresie a unei angoase generalizate în epocă.

Despre avangardă

Mișcările aparținând avangardei istorice din secolul al XX-lea (le-am enumerat mai sus doar pe cele mai importante) vor taxa acid, printr-un ton invectiv și printr-un joc lingvistic veșnic provocator (aceste două caracteristici pot definii liniile de forță pe care le găsim în toate manifestele curentelor de avangardă), prin permanenta inovare a tehnicilor tipografice, prin permanenta revigorare a culorii, a perspectivei și a noilor materiale folosite în artele plastice etc., vremurile tulburi supuse revoltelor și revoluțiilor sociale. Avântul tehnicii, fruct al modernismului, este atuul de care se vor folosi avangradele până la a înlocui artistul și actul creației, așa cum observa Gianni Vattimo în *Sfârșitul modernității*: „Practica artelor, începând cu avangardele istorice din primele decenii ale secolului (XX) arată un fenomen general de <<explozie>> a esteticii în afara limitelor instituționale ce-i fuseseră fixate" (Vattimo 53) și, mai adaugă criticul italian, aceste mișcări sunt „modele de cunoaștere privilegiată a realului [...] ca instrumente de adevărată agitație socială și politică." (Vattimo 54) În această explozie a esteticii menționată de Gianni Vattimo reîntâlnim manifestările cele mai radicale generate de criză ca fiind simptomatice, ele spunând ceva despre un anumit moment al istoriei care era traversat, moment crucial după care nici o întoarcere la o stare anterioară nu mai este posibilă.

Putem fi de acord cu cei care, încercând să dea o definiție cuprinzătoare și edificatoare, văd în această avangardă literar-artistică apelul insistent la orice era mai actual, mai progresiv, mai inovator în arta modernă, în știință, în medicină, în tehnică etc. Tehnica, condusă de spiritul artistic, întrece ca importanță arta clasică, începând să aibe o influență din ce în ce mai mare asupra produsului finit

> Ieșirea artei din granițele ei instituționale nu mai apare exclusiv și nici esențial legată, în această perspectivă, de utopia reintegrării, ci de avântul noilor tehnologii care [...], permit și determină o formă de generalizare a esteticității. […]. Prin fenomenul reproductibilității tehnice a artei, nu numai că operele trecutului își pierd acea aură a lor [...] dar se nasc forme de artă în care reproductivitatea este constitutivă, precum cinematograful și fotografia. (Vattimo 56)

În acest mod se diminuează până la anulare participarea artistului prin simplu fapt că arta stă în puterea unor mașini de procesare în serie, pierzându-se calitatea manufacturii. Existența unei linii de producție în masă nu anihilează spiritul creator. Acesta va fi înlocuit de noile modalități de propagare pe ari largi și într-un timp mult mai scurt, lucru care va schimba raportarea consumatorului de artă față de artist și față de procesul creației depus pentru apariția operei de artă. Sau putem conchide, alături de Peter Bürger, că nu trebuie să ne pierdem în căutarea unei definiții corecte dată avangardei, ci mai degrabă să căutăm să înțelegem ce implică aceste definiții diferite.

Dicționarele ne prezintă termenul avangardă în definiții asemănătoare precum cea de mai jos:

> AVANGARDĂ, AVANGARDISM (fr. avant-garde, termen militar denumind detașamentul care explorează terenul necunoscut pentru a pregăti înaintarea grosului trupei). În literatură definește o direcție complexă, manifestată mai ales în primele decenii ale secolului XX și caracterizată prin spiritul de frondă, prin negarea violentă a formelor de artă consacrate, prin proclamarea ostentativă a noului. [...] Mișcările de avangardă ilustrează o stare de *criză* (s.n.) prin acte anarhice și revolte spectaculoase[8].

Matei Călinescu[9] vede și el traversând prin manifestările avangardei un filon, un răspuns mereu pregătit să fie dat în diverse forme *crizei.* Urmărește acest răspuns specific până în Evul Mediu întorcându-se la secolul al XX-lea, unde îi recunoaște „poziția avansată, *conștientă de sine* (s.n.), în politică, în literatură și artă, în religie și așa mai departe“ (Călinescu 89-90)Această conștientizare a propriei poziții într-un anume moment al istoriei, și, mai mult, luarea unei poziții critice față de modernitate pe toate palierele ei (artă, social, politic) sunt firele care unesc partizanii acestor mișcări rebele oricât de mari și de diferite ar fi distanțele care îi separă.

Ruptura de istorie, de academism, de imitarea fidelă a naturii, dezvoltarea unor modalități proprii de producere și de difuzare a artei le va permite cutezanța să pornească în căutarea unei autonomii care să-i diferențieze de restul artiștilor moderni. Unii dintre ei vor găsi refugiul în anumite trăiri limită care se vor implementa și în actul creator, precum absurdul, nonsensul sau grotescul. Avangardiștii au mers mai departe de unde s-au oprit romanticii, îndrăznind să depășească stările onirice prin trăirea oniricului în viața de zi cu zi, riscând alterarea puterii de judecată.

[8] *Teoria Literaturii – curente literare, figuri de stil, genuri și specii literare, metrică și prozodie,* dicționar de Irina Petraș, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p 19.
[9] *Cinci fețe ale modernității*, traducere: Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Editura Univers, București, 1995.

Peter Bürger distinge două caracteristici antagonice ale avangardei, prin care o și definește: *a.* încercarea de a schimba viața prin noile descoperiri câștigate de-a lungul timpului și, simultan; *b.* contestarea instituțiilor de artă, a muzeelor, a școlilor, a tradiției etc. Prin prima caracteristică, avântul de a îmbunătăți viața de zi cu zi se întâlnește cu modernismul; prin a doua caracteristică se rupe de modernism.

Contestarea trecutului nu este ceva nou, ci este o practică obișnuită de-a lungul succesiunii curentelor literar-artistice. Dar niciodată acțiunile acestor mișcări contestatare nu au fost atât de violente, atât de radicale și de intransigente ca în cazul curentelor de avangardă. În acest sens, Adrian Marino scrie „A fi distrugător, iconoclast, terorist, nihilist, tinde așadar să se confunde cu *esența însăși a avangardei* (s.n.)" (cf. Pop 35)

În 1990, Ion Pop vede în această contestare mai radicală și mai violentă ca niciodată, cum aceste curente se dispensează cu bună știință de modele și de maeștri (Pop 5), motivul pentru care sunt denumite generic *mișcări* și nu *școli literare.* Ele (mișcările) nu aspiră la permanență și stagnare, modelele de comportament ale secolului XVII menționate de Paul Hazard, ci caută să sondeze orice stare conflictuală, interioară sau exterioară, până la ultimele ei consecințe. Mișcările sunt conduse de opoziție și ruptură pe de o parte; încercare de reconstrucție a omului după alte coordonate, pe de altă parte. Tocmai aceste rupturi, aceste atacuri violente permanente la adresa instituțiilor sunt condițiile necesare care în final duc la realizarea a ceea ce pare a fi unul dintre scopurile principale ale avangardei: unirea artei cu viața de zi cu zi[10] sau, cu alte cuvinte, cum ar spune Lautréamont „Poezia trebuie făcută de toți." (*Lautréamont,* 201)

Utopică sau nu, preocuparea de a îmbunătăți viața pare a deveni o trăsătură esențială a mișcărilor insurgente de la începutul secolului XX, pe urmele cărora vor merge noile concepte din artă dar și din politică, social etc. Suntem în acel moment din istorie despre care am vorbit că, odată depășit nu se mai poate reveni la o stare anterioară.

Dar cât de reală a fost ruptura de istorie a acestor tineri artiști care, orice s-ar spune, trăiau şi ei în istorie? Cât de reală a fost întoarcerea spatelui unui academism care a sfârșit prin a-i înghiți, spre binele lor, fiind salvați în fața istoriei de nihilismul pe care îl propuneau? Chiar dacă scopul declarat era unul nobil - îmbunătățirea vieții pe toate palierele ei - nu înseamnă că gestul nu va fi

[10] Peter Bürger - „ (…) the attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united"

supus criticii sau reevaluării.

Revenind la câmpul literar generat de avangardă și readucând în discuție *republica literelor,* se observă cum în această perioadă în care curentele de avangardă se aflau în plină desfășurare, mai mult ca niciodată textele literare s-au aflat în relații de influență și interdependență. Textele nu doar că „vorbeau" între ele depășind limitele geografice sau ale timpului, dar reflectau și noile trăiri ale societății generate de instabilitatea războaielor, crizelor, cruzimii oamenilor.

Avangardele nu vor mai rămâne nepăsătoare la ceea ce se întâmplă în jur, ci se vor preocupa de ritmul vremii și de pulsul epocii. Vor încerca să integreze în activitatea de creație tot zbuciumul trăirilor, chiar dacă a trebuit, pe alocuri, să ajungă la forme noi de expresie. De exemplu, în arta plastică, fotografia și colajul se vor impune tot mai mult în rândul artiștilor până la câștigarea autonomiei față de restul genurilor.

În literatură noile forme de expresie pe care avangardele le vor impune vor fi: exaltarea spontaneității din *cuvintele în libertate* teoretizată de Marinetti odată cu nașterea futurismului (1909), hazardul pălăriei pline de cuvinte decupate ludic din ziare de către Tristan Tzara în plină expansiune a dadaismului (1916) sau dicteul automat venit pe drumul subconștientului, procedeu teoretizat de André Breton. Acestea sunt doar câteva modalități de reacție față de schimbările cu care se confrunta societatea, modalități inițiate de tineri artiști de diverse condiții sociale, din diferite zone ale globului, unii dintre ei trăind înstrăinarea de patrie, aflându-se nu de puține ori în conflicte unii cu alții. Vedem conturându-se un teritoriu care tinde să relativizeze granițele, un teritoriu transcultural care nu a încetat niciodată să influențeze revoluționar realitatea și drumul firesc al timpului. Manifestările avangardei nu mai pot fi ignorate, ele trebuie corelate cu evenimentele din istorie, relațiile care se nasc între textele literare devenind în acest fel „singura istorie reală a lumii" (Casanova 206).

> […] singura istorie reală a literaturii este cea a revoltelor specifice, a loviturilor de forță, a manifestelor, a inventării unor forme și limbi, a tuturor subversiunilor împotriva ordinii literare, care treptat „alcătuiesc" literatura și universul literar. (Idem, 209)

Literatura devine un loc al celor care de-a lungul timpului nu au încetat să reinventeze genurile, să fie receptivi la nelimitatele soluții disponibile din acest spațiu literar, să modifice ordinea opresivă existentă într-un anumit moment. Izolatele momente de stagnare ideologică, de înghețare a valorilor de orice fel (estetice, morale, religioase etc.) într-o notă dominantă pentru o perioadă mai

lungă sau mai scurtă de timp sunt factorii care declanșează în artiștii apți să răspundă acestor chemări interioare, pregătiți să producă rupturile care se cer, manifestările specifice generate de criză, revoluțiile artistice necesare mersului firesc prin timp a ființei. Mai mult, fiecare artist va căuta o rupere proprie, definitorie, angajată, potrivită pulsului epocii.

Se pot regăsi aceste manifestări radicale prin care se definește avangarda istorică și în alte momente din istorie, mai apropiate sau mai depărtate de secolul XX? Voi încerca să răspund cu *da!* și mă voi opri la câteva manifestări, cum ar fi: nevoia de regenerare a societății, negarea adevărurilor eterne, spontaneitatea literelor (ludicul lexical) și apelul făcut la absurd și la grotesc ca manifestări ale firescului.

Atuurile avangardei

În studiul său din 1992 (anul apariției lucrării *Regulile artei* în limba franceză) Pierre Bourdieu remarca:„Dezvoltarea presei este unul dintre indiciile expansiunii fără precedent a pieței bunurilor culturale” (83) Exploatarea acestei noi puteri, începând cu secolul XIX, va favoriza răspândirea rapidă a unui mesaj în toate colțurile lumii, va contribui masiv la schimbarea gustului publicului prin popularea foiletoanelor și va grăbi procesul de automatizare a câmpului literar și artistic. Fiind nevoiți să se adreseze unui public larg de cititori „de la oamenii din popor până la burghezi, de la birourile ministerelor până la Curte” (idem, 82) care devin *plătitori*, directorii de gazete vor schimba centrul de greutate al artei care va deveni de acum banul, operele care vin spre publicare fiind mai nou măsurate după valoarea materială pe care o produc.

Până la coruperea artei nu a mai fost decât un pas, primilor avangardiști revenindu-le *onoarea* de a se delimita cu zgomot de tot ce era compromis de mediocritate. Momentul în care directorii de ziare vor trece la mutilarea artei în favoarea banilor, la încercarea de a o subjuga nu din considerente de putere ci prin prisma noilor legi economice ale pieței va genera ruptura. Va fi momentul în care arta își va lua istoria în propriile mâini.

> Dezgustul amestecat cu dispreț pe care li-l inspiră scriitorilor [...] acest regim de parveniți lipsiți de cultură, în întregime plasat sub semnul falsului și al artificialului – creditul acordat de Curte operelor literare cele mai anodine, cele pe care întreaga presă le vehicula și le celebra, materialismul vulgar al noilor stăpâni ai economiei, servilismul de curtezană al unei bune părți a scriitorilor și artiștilor – a avut o contribuție deloc neglijabilă în favoarea rupturii de lumea comună, ruptură care este inseparabilă de *constituirea lumii artei ca o lume aparte* [s.n.], ca un imperiu în interiorul unui imperiu. (ibidem, 89)

După cum am spus la începutul acestei lucrări, puterea presei a avut un rol decisiv față de progresele capitale ale modernității, pe care Filippo Tommaso Marinetti a știut să îl folosească la maximum în demersurile sale de a impune *futurismul* ca nouă direcție, implicând nu doar arta, ci și diverse alte domenii precum gastronomia, publicitatea, dansul, fotografia, cinematografia etc. *Manifestul futurismului* apare în aceeași zi în mai multe colțuri ale lumii inclusiv în România (20 februarie 1909[11]), anunțând nu doar eliberarea cuvintelor, ci și viteza mare de răspândire pe care arta va începe să o folosească din plin:

> Manifestul fondator a avut un ecou însemnat în presa internațională, dar în același timp trebuie să se țină cont de faptul că inepuizabilul Marinetti a făcut tot ce i-a stat în putință ca să provoace un asemenea impact, adresându-se poeților și redacțiilor de reviste literare din lumea întreagă. Mărturisirile futuriștilor însăși confirmă că agenda de adrese a liderului lor conținea la momentul fondării curentului mai mult de șapte sute de destinatari. (Marinetti, 39)

În spiritul noului scriitor de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX se ivește nevoia de viteză, de mecanicizare a creației, de trăirea intensă în *aici și acum,* de conștientizarea și manipularea noilor descoperiri științifice, de inovarea neobosită a stilului. Scriitorul coboară de bună voie de pe scenă sau de la catedră, părăsește cu dragă inimă birourile oficiale ale statului[12] sau coridoarele universităților devenind un vagabond în căutare de noi continente[13], un experimentalist al bunului gust[14], un permanent client al barurilor și un insistent căutător de situații limită[15], un visător neînțeles[16], un aparent naiv care se inspiră dintr-o aparentă natură[17], un soldat-poet aflat în prima linie riscându-și propria sănătate și ajungând să fie împușcat în cap[18] etc.

Un alt atu al avangardei este cultul individualității, trăirea pe cont propriu a limitelor existenței, ajungându-se la interiorizarea experiențelor absurdului, nonsensului sau grotescului. Scriitorii aflați în poziții de observatori ai hăului interior creează punți solide de legătură cu trecutul care îi obsedează. Probând pe propria piele angoasa, privind în ochi spaima, mai mult decât romanticii sau

[11] Dintr-un ziar din Craiova, *Democrația,* condus de Mihai Drăgănescu
[12] Charles Baudelaire
[13] Arthur Rimbaud
[14] Marcel Duchamp
[15] André Breton
[16] Urmuz
[17] Henri-Julien-Félix-Rousseau, *le Douanier*
[18] Guillaume Apollinaire - pseudonimul literar al lui Wilhelm Albert Vladimir Apollinaris de Kostrowitzky

simboliștii, acești scriitori de tip nou vor duce mai departe neantul ființei fără nici un fel de plasă de siguranță.

Din păcate pentru împlinirea deplină a vitezei cu care venea noul secol, din artă încep să dispară perioada prelungită și atât de necesară nașterilor operelor artistice, exigența autorilor față de propriul produs și, nu de puține ori, calitatea care va face loc spontaneității și caracterului de unicitate. Trăim consecințele spiritului de frondă față de arta clasică, ultimele manifestări ale unei crize care viza încremenirea spiritului. Această criză care a fost purtată de-a lungul timpului în adâncurile noastre va genera, în anumite momente și prin anumiți oameni revolte artistice specifice.

Concluzie

Ruperea de tradiție a dus la o eliberare a exprimării în artă, consumatorul putând să se delecteze mai nou cu: poeme în proză, picto-poezii, colaje, caligrame. La acestea mai putem adăuga jocurile dadaiste precum performance-ul sau diversele forme de letrism.

Această criză, de care m-am ocupat în lucrarea de față, îmi aduce aminte de apariția și dezvoltarea unui proces firesc descris de Frank Wedekind în *Deșteptarea primăverii* (1891). În această tragedie a copiilor are loc o condamnare a maturizării de către familie, de către conducerea sistemelor de învățământ și de către biserica oficială. *They*, ca să folosesc formularea din limerik-urile lui Edward Lear prin care era desemnată partea acuzatoare, simțindu-se depășiți de acțiunile mai îndrăzneţe ale unor cetățeni, în cazul dramaturgului german niște copii aflați în plin proces de maturizare, vor încerca din toate puterile să reducă drastic vocile cu pricina la o încremenire a vieții.

BIBLIOGRAFIE

BOURDIEU, P., *Regulile artei*. Traducere: Laura Albulescu și Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2012.

BÜRGER, P., *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde English translation,* The Johns Hopkins University Press, 2011.

CASANOVA, P., *Republica mondială a literelor*. Traducere: Cristina Bîzu, Editura Art, București, 2016.

CĂLINESCU, M., *Cinci fețe ale modernității*. Traducere: Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Editura Univers, București, 1995.

HAZARD, P., *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*. Traducere: Viorel

Grecu, Editura Univers, București, 1981.

MARINETTI, F.T., *Manifestele futurismului.* Traducere, introducere și note: Emilia David Drogoreanu, Editura Art, București, 2009.

LAUTRÉAMONT, *Cântecele lui Maldoror.* Traducere: Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1976.

PETRAȘ, I. *Dicționar de Teoria Literaturii – curente literare, figuri de stil, genuri și specii literare, metrică și prozodie*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

POP, I., *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990.

VATTIMO, G., *Sfârșitul modernității*, traducere: Ștefania Mincu, prefață: Marin Mincu, Editura. Pontica, Constanța, 1993.

AKAGE NO AN[19]: ADAPTAREA ROMANULUI *ANNE OF GREEN GABLES* ÎN SFERA ANIMÉ-ULUI

Mary-Jane Rădulescu[20]

University of Bucharest

Abstract: *Even from the beginnings of cinematography, critics and writers haven't decided how to classify it - either an art or an industry. Many of them have been seduced by the image in movement and have seen its potential. Some of the writers have seen their books adapted into films. This process of adaptation has started another controversy: what or how much from the written story might be transposed, the adaptation representing an original work or only a copy of a book. When the confrontations between the adepts of the written literature and the ones of the film adaptation seem to find a way of understanding/ to reach a conclusion, another issue must be taken into account: the cartoons, Japanese animés which attract the children and young adult public. The Japanese graphic artists transpose in animés many of the American, European literary classics to make them accessible to the young Japanese public. The animés have been sold to many countries in Europe and North America and have become more popular than the books on which they are based. This is the case of Anne of Green Gables, the book of a Canadian born female writer, Lucy Maud Montgomery, which has made her author even more famous than she already was.*

Keywords: *art, adaptation, animé, original, Canadian literature.*

Introducere

Ecoul controversei dintre cele două tabere cu privire la valoarea operei scrisă asupra adaptării acesteia în film sau desen animat nu s-a pierdut încă. Adepții literaturii reproșează filmelor că nu reușesc să includă vastitatea unui roman într-un film, să capteze nuanțele de interpretare, metaforele, chiar și atunci când sunt aduse în discuție nume impozante ale cinematografiei franceze, italiene etc. Scenariștii se văd în incapacitatea de a reda fidel în imagini imensitatea operei literare, limita ei fiind timpul care impune simplificarea, reducerea întregii palete de personaje și intrigi la o esență a ceea ce, subiectiv afirmând, scenaristul consideră că merită păstrat pentru a mai recunoaște lucrarea folosită inițial.

[19] *AKAGE NO AN* – în japoneză, *ANNE CEA CU PĂRUL ROȘU*.

[20] mj.radulescu@yahoo.co.uk

Susținătorii ecranizărilor pledează pentru tehnologia avansată care îmbogățește vizual acolo unde imaginația cititorului sau a scriitorului e posibil să se estompeze. În confruntarea celor două idei, literatura scrisă și adaptarea cinematografică, încă există viziuni conform cărora "opera literară este concepută ca original de valoare, în timp ce adaptarea cinematografică numai o copie" (Aragay: 12) sau, conform lui Mikhail Bakhtin, adaptarea este o instanță primară de reciclare culturală (Aragay & López: 201). Dacă ne gândim la Virginia Wolf și la părerea ei critică la adresa noii arte controversate, opinie care se îmblânzește pe parcursul vieții, tindem să credem că adaptările cinematografici au puterea de a schimba opinia oricui și de a atrage adepți. Spre deosebire de Virginia Wolf, Tolstoi s-a lăsat cucerit de cinematografie chiar de la început, el a văzut în această nouă formă narativă avantaje pentru scriitori.

Julie Sanders[21] definește concis ideea de adaptare ca pe „un proces ce implică tranziția de la un gen la altul: romanele în film; teatrul în musical; dramatizarea prozei narative și a prozei ficționale" (Sanders:19). Adesea văzută ca o versiune palidă, inferioară operei scrise, adaptarea și-a găsit un apărător în Linda Hutcheon. Ea adaugă în prefața cărții sale, *Teoria adaptării,* că modul în care adaptarea este judecată a „pierdut controlul" (Hutcheon:XI), fiind văzută ca un instrument „minor și subsidiar și cu siguranță niciodată la fel de bună ca „originalul" (Hutcheon, XII), un abuz pe care ea își dorește să-l corecteze în studiul său despre adaptare.

Demersul asupra adaptării ar trebui să aibă ca scop analiza, ideologia și metodologia, nu să emită judecăți asupra valorii unei ecranizări (Sanders: 20) și să se încheie cu judecarea ei ca o modalitate secundară (Hutcheon: XIII). Pentru Hutcheon, adaptarea se referă și la „un produs sau entitate formală (...) la un proces de creație și unul de receptare" (Hutcheon: 8). Complexitatea fenomenului cinematografic, implicit ecranizarea, este suficient pentru a-i acorda locul câștigat pe merit printre celelalte arte.

Procesul de transformare al unui roman / nuvelă într-un film artistic de două ore impune o doză considerabilă de subiectivism și cenzură din partea scenaristului. Dilema sa în legătură cu ce să păstreze sau ce să elimine din operă ridică munca la un nivel superior de implicare. Transpunerea unei opere într-un serial lasă scenaristului o libertate incomparabil mai mare (față de un film artistic) și impune fidelizare față de operă. Într-o oarecare măsură, limita de timp / spațiu nu mai reprezintă o problemă pentru scenariști și regizori. Astfel,

[21] Professor Julie Sanders - English Literature and Drama specialist with an international reputation in early modern literature and in adaptation studies. Pro-Vice-Chancellor (Humanities and Social Sciences) in 2015 (Newcastle University).

"adaptarea este privită ca o nouă formă narativă cu drepturi depline, una care creează un nou sistem de referință" (Diehl: 92), o instanță independentă cu un traseu separat față de cartea de pornire.

Dacă ideii de ecranizare i s-au dedicat studii ample, genul paralel filmului – desenul animat, a fost relativ recent considerat demn de luat în seamă de către sfera academică. În comparație cu critica și teoria adaptării cinematografice apărută la jumătatea secolului al XX-lea, „animația este, la urma urmei, o formă distinctă de film care oferă procesului de adaptare un vocabular unic de expresie" (Wells: 199) care nu se potrivește în totalitate modului de a face filme.

Paul Wells[22] consideră că „actul povestirii în animație este definit mai degrabă prin *sugestie* decât de particularitățile de ‚timp real', intrigă sau construcția narativă a evenimentelor" (Wells: 200). Spre deosebire de film, în desene animate intervine grafica, culorile, manipularea ochiului şi prin el manipularea spectatorului printr-o jonglerie de imagini dintr-un univers mai degrabă ireal, opus realului pe care îl oferă filmul. Imaginația artiștilor creatori de desene animate se confruntă cu o poveste imaginată într-un alt univers care trebuie realizat astfel încât să devină plauzibil pentru orizontul de așteptare al spectatorului, cu scopul de a-l seduce iremediabil nu doar prin povestea în sine.

Publicul spectator, în special cel tânăr, pare să se simtă mai apropiat de animé-uri, ca o reminiscență a copilăriei, lăsându-se seduși de serialele animate create de anumite case de producție din Statele Unite sau din Japonia. Decada anilor 1970 în care în Japonia au apărut animé-urile cu personaje feminine (Heidi, Anne), coincide cu momentul de afirmare al femeilor japoneze în arta manga și animé-uri, care până atunci, adică spre sfârșitul anilor 1970, fusese un domeniu dominat exclusiv de bărbați.

Afirmațiile unei tinere japoneze în legătură cu un serial manga reprezintă un exemplu concludent al dimensiunii atinse de frenezia cu care erau citite manga și urmărite serialele de desene animate în Japonia: „Eram cu totul absorbită de *Trandafirul din Versailles* când eram în liceu. Povestea dramatică a lui Ikeda, o capodoperă cu teme din revoluția franceză ca decor istoric, mi-a mișcat inima ‚dincolo' de universul manga. Cred că orice fată japoneză a citit acea manga fără excepție la acea vreme" (Kinko: 41, traducerea mea). Vocea femeii japoneze vorbește pentru o întreagă generație de tinere cucerite de acest nou fenomen.

[22]Paul Wells – Professor la Universitatea Loughborough, Director la Animation Academy

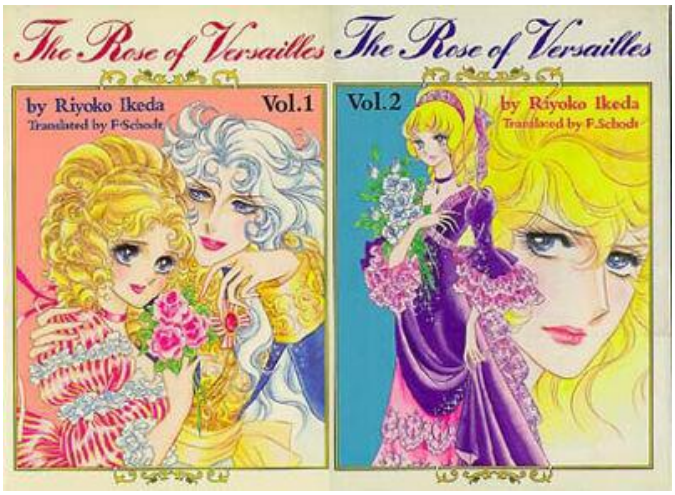


Fig. 1. Trandafirul din Versailles – afișele desenului animat[23]

În Japonia, unul dintre scopurile adaptării romanelor la film a fost clar: de a populariza operele clasice în rândul copiilor și al tinerilor. Pariul artiștilor graficieni japonezi de animé-uri a fost câștigat nu doar în țara lor, dar și în lume, astfel multe dintre operele adaptate de ei au intrat pe piața din Europa sau America de Nord mai întâi ca animé-uri și apoi ca operă literară tradusă în limba țării. Un astfel de exemplu este serialul *Akage No An* / *Anna cea cu părul roșu* – după romanul *Anne of Green Gables* a autoarei canadiene de expresie engleză Lucy Maud Montgomery. După ce acest serial animat a făcut turul Europei, fiind transmis de televiziuni din Franța, Italia etc., acesta ajunge în Quebec, unde publicul de limbă franceză nu era încă familiarizat cu personajul unei autoare născută la câțiva kilometrii de el. Deși romanul avea deja o traducere, abia după ce desenul animat a rulat în Quebec, atenția s-a îndreptat către el, fiind retradus în franceză pentru publicul de acolo.

Anne Shirley, personajul lui Lucy Maud Montgomery a cucerit nu doar publicul canadian de parte engleză dar și cititori din Europa (menționez Polonia, care are un atașament special pentru ea) sau Asia (mai ales Japonia). Anne a fascinat și continuă să o facă prin alura sa cu codițe roșcate, o pălăriuță de paie și o rochiță ponosită, optimismul ei debordant și refuzul de a abdica de la ideile sale uneori prea fantasmagorice.

[23]Trandafirul din Versaille - https://rose-of-versailles.fandom.com/wiki/Rose_of_Versailles_Wiki

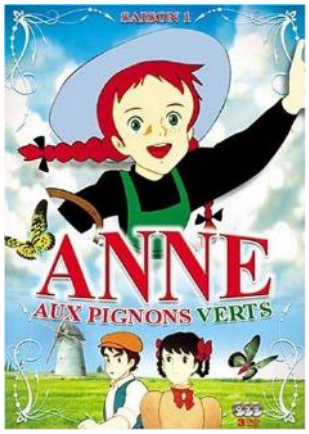


Fig. 2. Afișul desenului animat în varianta franceză[24]

În Japonia, cartea este introdusă printr-o misionară care o dăruiește unei studente, înaintea celui de-al Doilea Război Mondial. Traducerea[25], respectiv publicarea ei, este întârziată de război, dar imediat ce aceasta se concretizează, Anne Shirley devine o forță, o voce greu de oprit în cultura japoneză. Este studiată în școli, ca un simbol al emancipării tinerei femei japoneze, care știe să-și păstreze naturalețea, gingășia feminității ei, dar poate să și lupte pentru a impune celorlalți convingerile sale – o propagandă cu scopul de a elibera femeia niponă de tradiția rolului ei în societate – studiile de gen fiind încă un tabu pentru cultura lor.

Japonezii, deținătorii unei industrii de adaptări ale clasicilor literaturii mondiale în animé-uri şi manga, au popularizat-o pe Anne mai mult decât reușise însăși cartea, astfel Anne a devenit responsabilitatea regizorului și scriitorului Isao Takahata, care în 1979 a lansat serialul *Akage no An / Red-Haired Anne*[26].

Fig. 3. Afișul desenului animat cu Anne Shirley în mijlocul universului din Avonlea[27]

[24]https://www.imdb.com/title/tt0078560/mediaindex

[25]*Anne of Green Gables*, traducerea – Hanako Muraoka, publicare în 1953

[26]*Akage no An* (1979) - https://imissbionix.wordpress.com/2017/04/09/wait-isao-takahatas-anne-of-green-gables-anime-series-was-dubbed-into-english/

[27]http://ghiblicon.blogspot.com/2009/08/thoughts-on-anne-of-green-gables-2005.html

Până la *Akage no An,* Takahata era obișnuit să intervină în povestea transpusă în desen animat, un exemplu concludent ar fi *Heidi* (1974), povestea originală nu este respectată în totalitate. Nu se știe din ce cauză, la acest nou serial, el a insistat să se păstreze autenticitatea poveștii, înfățișarea lui Anne Shirley, puțin familiară spectatorilor japonezi, fetița cu părul roșu și pistrui, mai ales casa cu acoperiș verde.

Takahata duce autenticitatea dincolo de granițele poveștii către o autenticitate istorică, vizibilă încă de la începutul primului episod când Anne, aflată pe puntea unui vapor, se îndreaptă spre insula Prințul Edward. Nu se spune de unde vine ea, poate o altă zonă a Canadei, la fel de bine, poate să vină din Anglia. Este un fapt istoric – englezii îmbarcau copiii orfani, prea mulți la număr pentru a mai face față în orfelinatele lor, pentru a-i trimite în colonii.

Montgomery ține un întreg discurs, considerat ofensator în epoca noastră și atenuat în traducerile ulterioare, prin personajul Marilla Cuthbert, viitoarea mamă adoptivă a lui Anne Shirley. Aceasta insistă pe ideea de a primi un băiat canadian, cu scopul exact de a ajuta pe fratele ei, Matthew Cuthbert, la fermă. Ea accentuează că nu dorește un băiat dintr-un orfelinat britanic despre care afirmă:

> "poate că sunt de treabă – nu zic că nu ar fi – dar nu accept un băiețel arab de pe străzile Londrei pentru mine (...) Adu-mi măcar unul născut aici. Există riscuri indiferent pe cine ne aduc. Dar m-aș simți mai liniștită în mintea mea și aș dormi mai bine nopțile dacă ni se aduce un băiețel născut în Canada (...) un băiat curat, plăcut de vreo 10 sau 11 ani". (Montgomery: 8)

Takahata ignoră tot acel discurs al autoarei, vocea povestitorului de la începutul primului episod, precum și în scurtul dialog dintre Marilla și vecina sa, Doamna Rachel Lynde este specificat, fără a se accentua în vreun fel, că Marilla își dorește un băiat și nu o fată. În locul băiatului, vine Anne - spre uimirea tuturor. Și ea vine cu toată bogăția sufletului ei inocent, cu petale de flori de cireș, cu o imaginație debordantă despre rochițe cu mâneci bufante și volane menită să blocheze realitatea vieții ei triste de până atunci. Și toate aceste trăiri ale ei sunt redate în desen printr-un turbion de flori de cireș, prin poveștile (ei) care reprezintă însăși esența firii ei visătoare și spiritul (ei) de artistă – o scriitoare în devenire.

Fig. 4. Anne cu pălăria de paie pe cap în mijlocul turbionului de flori de flori de cireș[28]

În dorința de a nu se depărta de la povestea originală, Takahata a urmărit fiecare capitol al cărții, astfel el a păstrat, atât cât s-a putut, titlurile capitolelor, ca de exemplu: "Matthew Cuthbert este surprins" – titlul primului episod, "Marilla Cuthbert este surprinsă", "Povestea lui Anne", "Marilla ia o hotărâre". Trebuie menționat că Takahata a păstrat titlurile cu impact asupra cursului poveștii, așa cum le-a gândit Montgomery, dar a și accentuat unele întâmplări prea marcante pentru existența personajului pentru a nu scoate în evidență și prin titlu. Takahata preferă să rezerve două episoade unui eveniment trist din viața lui Anne tocmai pentru a-i accentua importanța în viața tinerei. Acest moment este moartea lui Matthew Cuthbert, omul pe care Anne l-a îndrăgit imediat prin natura molcomă a acestuia, în contrast cu caracterul repezit al surorii sale, care uneori intra în conflict cu firea voluntară a lui Anne.

Personajul Matthew Cuthbert, fratele Marillei, un bărbat timid, retras, figura paternă din viața lui Anne, nu are niciun impact asupra existenței lui Anne. Matthew, Matt în serialul animat, a fost întotdeauna prea blând pentru a i se da o atenție deosebită, pus adesea în umbră de personalitatea surorii sale temperamentale, se stinge și dispare din scenă la fel de discret cum îi fusese și existența. Montgomery intitulează capitolul dispariției lui într-un mod simbolic: *The Repear Whose Name is Death – Secerătoare, Numele tău e Moarte*. În viziunea lui Takahata, moartea lui Matthew, acoperă două episoade, unul care poartă același titlu ca în cartea lui Montgomery, în care Matthew moare, al doilea – *Matt's Farewell – Rămas Bun, Matt,* în care are loc înmormântarea lui Matthew.

[28]https://www.imdb.com/title/tt0078560/mediaindex

Alegerea episoadelor cu valoare pentru autorul romanului, pentru personaj și mai apoi pentru scenarist reprezintă trei paliere distincte, trei protagoniști cu trei viziuni diferite și mediu cultural diferit, care se intersectează fiecare cu scopul său. Autorul și scenaristul au doar idei vagi asupra gândirii și sentimentelor personajului Anne, tocmai de aceea, această selecție din întâmplările trăite de Anne se bazează pe supoziții pur subiective. Anne din roman și Anne din animé-ul japonez sunt practic unul și același personaj, au aceeași poveste, în principiu, totuși există două viziuni asupra ei, ea este filtrată prin prisma a două entități auctoriale cu drept de decizie asupra a ceea ce e posibil să conteze mai mult în ochii lui Anne.

Schema următoare încearcă să explice poziționarea celor trei entități și mai ales a autorilor față de personajul lui Anne, cu ea aflată la mijlocul deciziilor celor doi, ca o victimă în mâinile creative ale lui Montgomery și lui Takahata. Plasarea lui Montgomery deasupra personajului vrea să indice, totuși, avantajul ei de a fi creatorul original al poveștii, iar pe Takahata îl situează la un nivel inferior, pentru a marca preluarea ideilor de la Montgomery.

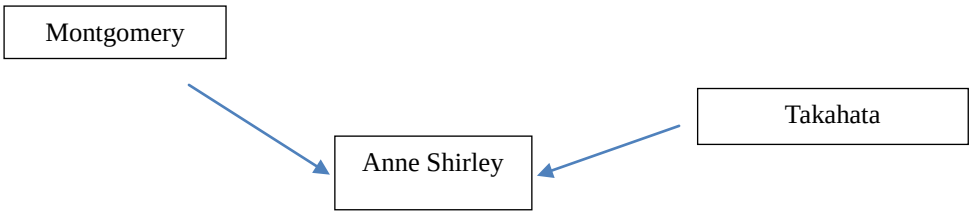


Fig. 5. Personajul Anne sub influența viziunii celor doi creatori

Montgomery, ca autor al romanului, fără de care nu ar fi existat animé-ul japonez, se poziționează într-o sferă superioară personajului, cu drept de modificare al caracterului sau întâmplărilor din viața lui Anne. Takahata, ca scenarist și adaptator al operei scrise în povestea vizuală, se consideră și el deasupra personajului, atribuindu-și rolul de hotărâtor în povestea lui Anne.

Viziunile celor doi se suprapun până la un punct, acel punct în care Takahata își conștientizează rolul de demiurg asupra propriei creații, moment în care se desprinde de autorul inițial și accentuează ceea ce consideră el că merită.

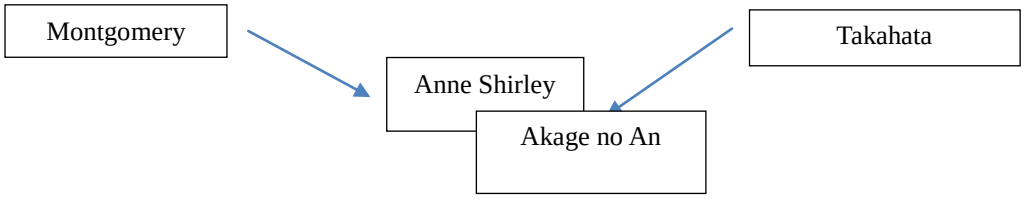


Fig. 6. Dedublarea celor două Anne

Concluzie

Opera ecranizată are în comun elemente cu textul original, împărtășește aceeași viziune până când, adaptarea cinematografică, respectiv animé-ul devine independent de original, conturându-și propriile idei, ceea ce face să existe două lucrări diferite, independente. Trebuie să li se recunoască dreptul fiecăreia de a se desfășura în cele două medii distincte, fără a știrbi prestigiul și importanța uneia în detrimentul celeilalte.

În plus, nu trebuie scăpat din vedere un alt detaliu care face diferența: cele două opere aflate în genuri diferite de abordare se vor supune genului din care fiecare face parte pentru a fi evaluat la justa valoare. Cum criteriile de evaluare ale celor două genuri sunt diferite, ele trebuie să fie judecate printr-o comparație cu alte opere din categoriile lor: roman cu roman, respectiv animé-uri cu animé-uri (nu unul cu celălalt) - pentru a nu aduce prejudicii uneia în detrimentul alteia.

BIBLIOGRAFIE

ARAGAY, M., *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY, 2005.

DEZAKI, O. & NAGAHAMA, T., *The Rose of Versailles*. https://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/anime.php?id=451 (20.06.2019).

DIEHL, K., "Once Upon an Adaptation: Traces of the Authorial on Film". *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Edited by Mireia Aragay, Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2005.

HUTCHEON, L., *The Theory of Adaptation*. Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London, 2006.

IMDB. *Anne of Green Gables*. Photo Gallery. https://www.imdb.com/title/tt0078560/mediaindex (19.06.2019)

ITO, K., „Manga in Japanese History. Japanese Visual Culture." *Explorations in the World of Manga and Anime*. Edited by Mark W. MacWilliams. An East Gate Book. by M.E. Sharpe, Inc. 2008. Loughborough University.

MACINNES, D.T., *Thoughts of Anne of Green Gables*. http://ghiblicon.blogspot.com/2009/08/thoughts-on-anne-of-green-gables-2005.html (19.09.2019).

MONTGOMERY, L.M., *Anne of Green Gables*. CPI Group Ltd. Croydon, 2015.

Newcastle University. *Julie Sanders.*

https://www.ncl.ac.uk/elll/staff/profile/juliesanders.html#background (30.07.2019).

SANDERS, J., *Adaptation and Appropriation*. Routledge, Taylor&Francis Group, New York, 2006.

TAKAHATA, I., *Anne of Green Gables*.

https://www.youtube.com/watch?v=47kapGSbq74 (18.06.2019)

Trandafirul din Versailles.

https://rose-of-versailles.fandom.com/wiki/Rose_of_Versailles_Wiki. (19.06.2019)

VAN DER WESTHUIZEN, R., Learmont, T., Geldenhuys, K., Tredoux, A., *Wait, Isao Takahata's Anne of Green Gables anime was dubbed into English?*

https://imissbionix.wordpress.com/2017/04/09/wait-isao-takahatas-anne-of-green-gables-anime-series-was-dubbed-into-english/ (18.06.2019).

WELLS, P., "Thou Art Translated". *Analysing animated adaptation Adaptations. From text to screen, screen to text*. Edited by Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda, Routledge, London & New York, 1999.

---, https://www.lboro.ac.uk/departments/aed/staff/academic/paul-wells/ (30.07.2019).

ACCEPTING THE VALUES OF OTHER CULTURES: A TEMPORARY OR PERMANENT TURN?

Irina-Ana Drobot[29]

Technical University of Civil Engineering, Bucharest

***Abstract**: The purpose of the paper is to analyze reasons for two different outcomes of making contact with another culture, in the novels The Disappeared by Kim Echlin and Americanah by Chimamanda Ngozi Adichie. In The Disappeared, Anne Greves falls in love with Serey, a young Cambodian, and her love for him and for his culture lasts until the end. In Americanah, the Nigerian characters' fascination with other cultures such as America gradually fades, until they wish to return to their homelands. We could refer to the stages of culture shock, where first of all we are fascinated by other cultures and we feel at home until we start to no longer function in the respective culture, and even reject its values. Later, in the acceptance stage, we come to terms with the cultural differences and are again able to function in the foreign environment. In Americanah, the two young Nigerians realize they had only illusions about other countries and their lives there. They projected their hopes and dreams on living abroad and starting a new life there. Besides, they had been influenced by the way America was portrayed as a land of opportunity and freedom. In The Disappeared, Anne Greves is mostly influenced in accepting a foreign culture by her feelings of love for Serey - she feels she belongs to this culture, since it is his.*

***Keywords**: symbols, values, culture shock, America, Cambodia.*

Introduction

Both novels contain a love story in the setting of differences between two cultures and the discovery of a foreign culture. However, in *The Disappeared* by Kim Echlin we deal with a story of the loss of the loved one, while in *Americanah* by Chimamanda Ngozi Adichie we witness the story of two lovers that find themselves together again after staying separately in different countries for their studies: Ifemelu in the US, and Obinze in the UK, while both of them are from Nigeria. In Echlin's novel, Anne, a young Canadian girl, falls in love with a young man belonging to a different culture, the Cambodian one. The problems the young couples face in both novels have to do with different cultural mentalities: Ifemelu is both shocked, due to the racist mentality in the US, and changed a bit by her stay in America, while Anne faces the separation

[29]anadrobot@yahoo.com

from Serey on several occasions due to political events. He returns to his family when the borders open, and Anne will go to find him again ten years later after she thinks she sees him on the news. The time the action takes place is the Cambodian genocide, and the author of the novel hopes to raise awareness about this event and its victims:

> This novel takes place during the Cambodian genocide (1975–79), in which two million people died, through the Vietnamese occupation (1979–89) and into the United Nations Transitional Authority, which was to supervise the administration of Cambodia and to attempt to create conditions for the first democratic election in 1993. Those who oppose the government continue to be killed. (Echlin: 194)

Anne's father tries to keep her away from Serey, as he is from a different culture and he will return to his country once the borders are open. The problems of the Khmer regime have consequences on Anne and Serey, as she will lose him once again until she will start looking for his remains. Anne seems at home in Serey's culture until the end, except when she loses him and claims the remains of his dead body and faces a different mentality. Ifemelu from *Americanah* is fascinated by American culture and the freedom and promises it offers.

Obinze shares with Ifemelu the fascination with American culture, which is a point they have in common throughout their relationship:

> "It is a wise book. The human stories that matter are those that endure. The American books you read are lightweights." She turned to Ifemelu. "This boy is too besotted with America."
> "I read American books because America is the future, Mummy. And remember that your husband was educated there." (Ngozi Adichie: 55)

In fact, the fascination with America is common with other young Nigerians, and their parents are critical with their preferences. Their parents are more reserved to America, while the youths are more open. However, Ifemelu will be disappointed to find out about its racist attitudes. She will create a successful blog about the problems she faces regarding racism and, in a way, achieve the American dream of individual success. She tries to adapt but she also at some point faces culture shock, when she cannot find her place and wishes to return home to Nigeria. Obinze returns from London a successful and wealthy man, while Ifemelu is told that she has been changed by America. This is why her Nigerian family calls her 'Americanah'. Through the contact with other cultures, the two young Nigerians seem to have managed to find themselves, and develop their personality, and are now ready to resume their

lives in Nigeria in order to help improve their own country. Anne in Echlin's novel is no longer completely functional in her own culture after Serey's loss: she is cold to her husband and can never feel the same attachment for another man. Through Serey, Anne has kept an attachment to his Cambodian culture, while the influence of American culture over Ifemelu may begin to fade: her way of taking, in a more direct way, and of dealing with problems which she has taken from American culture will probably begin to disappear. Ifemelu wishes for a return to her home and to her Nigerian culture, where she feels, perhaps, protected as there she does not deal with the racist attitudes she has found in America.

Both Anne and Ifemelu deal at some point with culture shock as well as with being in the honeymoon phase with the Cambodian and America culture, respectively. Anne's honeymoon phase, the phase where she feels completely at home with Serey's culture, is obvious in the beginning, when she is in love with Serey. She discovers his preferences and his culture feeling she also belongs there. Later, she deals with the violence of the genocide and with Serey's losses until she loses him for good. However, in the culture shock phase, where she is no longer able to function, Anne will deal with these inabilities in her own environment, when it comes to her family life. For Ifemelu, America is a dream and an ideal world, until she deals with its racism, and then she gradually starts to be able to function in the American world again. She is changed by the experience as it parallels her maturing process, as she is the character of a buildungsroman. She is able to get over the experience of culture shock due to racism, but she regains Obinze's love in the end. They had also been separated by the cultural contact experience, and she had found it difficult to have a distance relationship. Ifemelu gets over the culture shock, while Anne never seems to recover from it. Apparently, Ifemelu had temporarily accepted American values and mentalities, while Anne had never completely been able to give up her acceptance of Cambodian cultural values due to her loss of Serey. Anne seems to have trouble readapting to her own culture after losing Serey. Her mourning process has not ended, as we see from the way she still calls him:

> You keep coming back to me in little bits of moving images, light on a winter wall. Come to the door, spirit I know, and I will stand and hold you. Comealive just one more time, let me feel your breath, Serey, let me hear your voice in song, let me wash away the pain. Come, and I will whisper your name to you one more time. (Echlin: 193)

Both cultures, Cambodian and American, are described as having an attractive side, through their cultural values, heroes, symbols, traditions, briefly put, through what is called their cultural identity manifestations (Baciu 31), and a negative side, one that is violent, as in the case of Cambodian genocide and American racism. At some point, the characters in both novels feel that they belong to the foreign culture, that their values and mentalities coincide and that they appreciate the foreign cultural products.

The cultural identifiers are values, symbols, heroes, traditions and rituals, and they help distinguish the specificities of each and every culture: "a most instrumental means to illustrate the fact that there are various ways in which cultural differences manifest themselves would be to approach an analysis oftheir products, the carriers of identity for each culture (Baciu: 32). Among these we can identify in the two novels, with the help of the book covers, symbols and traditions. For the novel *Americanah,* published in May 2013, a simple cover was chosen. The title word is drawn in the colors of the American flag, which suggests a symbol of the culture every youth in Nigeria dreams of.

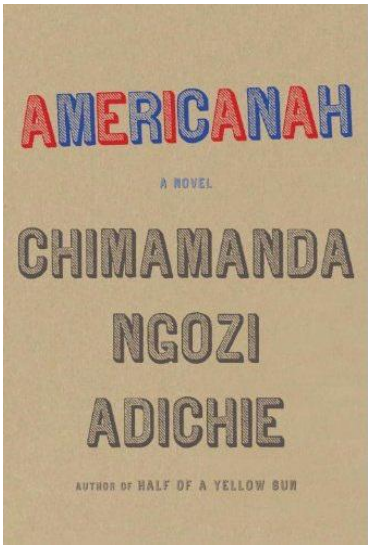


Fig. 1

The background is a bit darker, suggesting the deceit behind the promise of the American dream, as well as the skin color that Nigerian characters have. The title is placed upwards and below it is the subtitle *A Novel,* perhaps suggesting that the American dream is nothing but fiction. The name of the writer occupies more space below the title, thus drawing attention to the fact that she belongs to Nigerian culture. The two unequal halves remind of the makeup of the personality of Ifemelu, more Nigerian but also a bit 'Americanah', as her acquaintances feel she has something American about her

after her return. The cover suggests that the American dream was just something temporary the youths from Nigeria had gone through; it was just a phase in the development of their personality. The view of those that know Ifemelu on the Americanah side of her personality corresponds to the theories claiming that "Personality could be seen as determined by genetics or heredity but, no less, by environment and experience." (Baciu: 16) Other cultures and our stay within their influence will have a way of leaving their mark on us, at least for a while. What Ifemelu has been exposed to and seen in American culture has led to her wish to adapt and from there comes the part of her personality which has been described as *Americanah*.

The same view on personality can be applied to the character Anne from *The Disappeared*, whose book cover (of the March 2009 edition) illustrates one of the moments in the novel:

> You said, Athome it is Sampeas Preah Khe, the night we pray to the moon. My grandmother always lit a hundred candles and sent them out on the black river.
> Why?
> To honor the river and the Buddha.
> You handed me a book of matches and I lit them with you, one by one. We sent the ninety-ninth and hundredth out together and watched the trail of small flames drifting away. You said, my grandmother told me in the old days young people did this and prayed for love. (Echlin: 27)

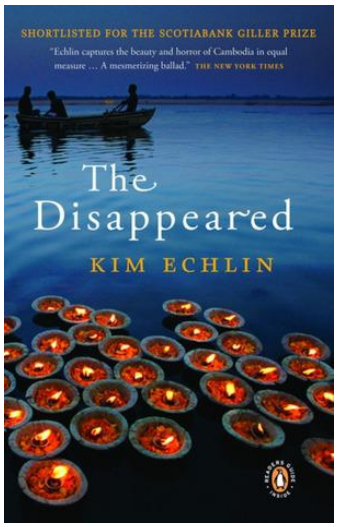


Fig. 2

The moment suggests the strong bond Anne develops with the Cambodian culture rituals due to her love for Serey. The atmosphere is one of mystery and fascination with the rituals of the other culture which Anne discovers due to Serey. The cover suggests how Anne never accepted the loss of

Serey, as it suggests, like the ending where she still calls him, how she remained fixed in time with her memories and feelings. According to psychoanalytic theories elaborated by Sigmund Freud, in the unconscious we have no sense of time and what has impressed us, negatively or positively, remains with us forever.

The covers of the novels suggest the extent to which the main characters, Ifemelu and Anne, have been shaped by a different culture: for Ifemelu, *Americanah* means she still has some ways of talking and dealing with problems reminiscent of what she has found in American culture, and the cover suggests this. Her first wish was to move abroad to America in order to find a successful future for herself; what remains is her success, which perhaps has nothing to do with the promises of American culture, but with her own way of getting through life. However, it was in the American culture that she understood what promises and ideology mean, as compared to the realities of life. For Anne, the shaping action of Cambodian culture on her personality is significant, her Cambodian experience leaving a strong mark on her for the rest of her life. The episode where they left candles down the river to burn and prayed for love is a symbol for the beauty of traditions and for the way these traditions resonate with Anne through her personal experience. Ifemelu and Obinze achieve success and return home to Nigeria successfully, showing perhaps that maybe they would have had success and still can continue to be successful regardless of the cultural setting. Their success is not dependent on the American setting. As a proof, Obinze studied in London, not in America. Both of them had been abroad to study, and now they can use their experience to judge other cultures and their own by comparison, in order to realize where they feel more comfortable. They understand perhaps that other cultures cannot solve all their problems, that life abroad does not mean that everything will be perfect there. On the contrary, Ifemelu has dealt in American culture with plenty of issues, from culture shock to racism.

Both novels raise awareness of cultural differences. If Nigerian culture is more conservative, American culture with its promises of freedom and realization of individual potential does not mean that life there is an easy one. Anne is not lost in Cambodian culture until she loses Serey on several occasions. She will never get over the mourning phase as she still calls him in the last chapter of the novel. For Ifemelu and Obinze, American culture was just an episode in their lives, which helped them understand themselves better. While the characters could have their own individual motivations in accepting

other cultures' values and traditions, one has to consider the authors' intentions, who may wish to raise awareness about certain violent episodes in history. Kim Echlin explicitly wishes to draw attention to the violence of the genocide in Cambodia and, while mass killings can make anyone feel dumb emotionally, as a defense mechanism, the individual fates of certain characters we get to know resonate so much deeper with the readers. Together with Anne, the readers feel her pain of loss after Serey's death. Together with Anne, the readers are seduced by a very exotic culture with its enchanting traditions.

Conclusion

The contrast between the beauty of a culture and its violent aspects can only serve to better impregnate the memory of historical events and other issues that are still relevant today. The issue of racism was frequent throughout literature and society as well as throughout history. By reading the novel *Americanah*, we get to see how an individual is affected by it, as abstract discussions on the matter cannot have the same impact on us. In the novels analyzed above, fiction is used with the purpose of drawing attention to the consequences of violent episodes in history, with individualized characters that we can resonate with.

BIBLIOGRAPHY

BACIU, S., *Culture. An Awareness Raising Approach.* Bucureşti: Cavallioti, 2013.

ECHLIN, K., *The Disappeared*. London: Hamish Hamilton, 2009.

NGOZI ADICHIE, C., *Americanah*. New York: Alfred A. Knopf, 2013.

L'ÉCRITURE DE SOI CHEZ LES ÉCRIVAINS MAGHREBINS D'EXPRESSION FRANÇAISE: CAS DE MOHAMMED KHAÏR-EDDINE ET DE AHMED SEFROUI

Mohammed Beaziz

ENSEM, Université Hassan II[30]

Abstract: *This article aims to study the modes of the deployment of self-expression in French-speaking Maghrebi literature, specifically Moroccan literature. The study allows us, at the same time, to examine, in the literary work, the nature of the relation that the language of the writer maintains, or even its language with the ambient culture where it has evolved and the imaginary. We start from the idea that writers remain unconsciously prisoners of their prosodic and syntactical schemes firmly built in maternal language and culture. As Louis Porcher, a specialist in languages and cultures, notes: "A culture is a set of common practices, of way of seeing, of thinking and doing, which contribute to defining the belonging of individuals **...**". In French-speaking Moroccan literature, which concerns us here, to express oneself, the Moroccan writer, Arab or Berber, makes use of the French language. This context puts him in a two-dimensional situation; he is subject to a dual-source logic: French imposes its constraint on him and the mother tongue continues to be pregnant with his perception of beings and things. By making use of the foreign language, through which he imagines the world, the same writer imposes his imagination which is inseparable from his personal myths, from his native culture and from the tribe of which he is the spokesperson. If in the creative process the subject writing forces, by his spirit where he has anchored so many archetypal images, the language of the Other that he has chosen as a means of literary expression, the mobilized linguistic instrument is not a hollow entity but a significant datum carrying a set of archetypes sleeping in the users' unconscious, because to "speak a language is to assume a culture" in the words of Franz Fanon. This fact does not go without implications on the poetics of the literary text and the writing process.*

Keywords*: culture, language, self-expression, Maghrebi literature, French-speaking audience.*

Introduction

Nous voudrions commencer cet article par quelques généralités et apporter de prime abord, un bref éclaircissement sur « l'expression de soi ». Nous l'utilisons dans un sens plus large qui intègre toute expression des sentiments et des sensations personnelles et intimes, ou sa culture tribale et

[30] benazizensam@gmail.com

nationale, que ce soit à travers des écrits autobiographiques ou par toute autre forme d'expression littéraire: roman, poésie, théâtre. Le mot « soi » convoque naturellement le mot « l'Autre » qui vient du latin *Alter* et les deux sont retenus dans une perspective culturaliste, eu égard à leur charge anthropologique et civilisationnelle. L'autre est donc conçu dans sa différence par rapport à soi. Le recours au *Petit Robert* permet de trouver la définition suivante du mot « autre »: « Ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas nous, moi ». De l'étymologie de ce mot et de la définition que nous venons de citer, nous voulons retenir que l'Autre est une chose ou une personne qui est différente de nous, qui ne nous appartient pas, mais qui se définit par rapport à nous. Car l'Autre ne peut seulement exister que dans la rencontre ou la confrontation avec un moi, un nous.

Il y a gros à parier que nous assistons de l'intérieur d'un même sujet, l'écrivain maghrébin en l'occurrence, à un cas d'interculturalité. Cette dernière pourrait être définie comme tout échange entre deux acteurs de deux cultures différentes, parlant très souvent deux langues maternelles différentes. Il nous semble que la communication linguistique est un phénomène complexe dont la langue est le moyen fondamental. Cependant, la langue n'est pas uniquement un instrument de communication, elle est d'abord un moyen de pensée. C'est à dire que la pensée et la langue sont intimement liées, et les deux sont inséparables de la vision du monde et de l'imaginaire du sujet. Il serait intéressant de rappeler que dans les champs des recherches en linguistique Sapir et Wolf ont avancé l'idée que la vision du monde dépend du langage et que les représentations mentales sont déterminées par des catégories linguistiques. Mettre en exergue l'enjeu identitaire et langagier de la communication interculturelle dans l'écriture littéraire est une approche susceptible de mettre en évidence une poétique francophone qui ne cesse de révéler sa richesse significative. Le point de vue retenu ici pour l'examen de la problématique se situe à l'intersection de plusieurs approches: poétique du sujet en rapport avec la question de l'imaginaire, sans pour autant plonger dans un psychologisme débridé, anthropologie, linguistique et sémiotique. Les mettre toutes en œuvre dans une combinaison en synergie permettrait – nous semble-t-il – de mettre en relief la dialectique de soi et de l'Autre chez le sujet écrivant dans la littérature maghrébine d'expression française.

Dans le cadre de ce propos, l'Autre c'est plus précisément le français dans le double sens du mot: être-humain et langue. Nous partons ici d'un présupposé théorique, à savoir l'idée que la langue, la pensée, les sentiments et

l'imaginaire sont du point de vue théorique séparables et séparés vu qu'ils présentent chacun, pour des raisons méthodiques, un objet d'étude à part. Or, dans la réalité psychique les quatre instances fonctionnent en instantané et de manière unie. Elles constituent, en une sorte de bloc, le tissu profond de l'être et forment une espèce de syntaxe dont les éléments nourrissent la vision du monde des sujets et le rapport de ceux-ci à eux-mêmes et à l'être-là. (cf. Heidegger)[31] La langue est le terrier où se forme le substrat primitif qui donne forme et sens à toutes les images qui déterminent la façon dont on perçoit l' « être-soi » (Sartre)[32] sur le plan logique et pathétique. Du point de vue anthropologique, la langue en tant que système autotélique est liée à la configuration culturelle des peuples. Et cela a un enjeu à double aspect: toute communication interculturelle amène les interlocuteurs d'une part à perdre de leur familiarité, et d'autre part à devenir sur le coup des traducteurs de leur propre culture. Du point de vue phénoménologique, cela vient de ce que le monde et le réel ne sont pas construits et perçus de la même manière. Les schèmes sont d'autant plus prégnants que chaque langue porte un héritage, une histoire, une façon consciente et inconsciente de catégoriser le monde et des modalités propres dans le découpage de la réalité. Les interlocuteurs restent inconsciemment prisonniers de leur imaginaire, de leurs schémas prosodique et syntaxique solidement construits dans la langue et la culture maternelles. Au cours de l'utilisation de la langue de l'Autre, on ne cesse d'être le porte-parole de sa tribu dont les résonnances percent à travers la structure de la langue étrangère. Et parfois, outre que l'acculturation est source de richesse pour l'imaginaire littéraire, entrer dans le système linguistique d'une autre langue pourrait rendre le locuteur « étranger à lui-même », selon le mot de Julia Kristeva. La problématique pourrait se cristalliser dans la question: en quoi l'écriture d'un auteur acculturé est-elle fatalement différente d'un écrivain qui s'exprime d'un fond culturel et linguistique unique ?

Expression d'un soi porte-parole de la tribu

Il est certain que la langue est constitutive de la configuration culturelle des individus et des groupes sociaux, elle joue un rôle déterminant dans la structuration de l'identité, des valeurs et de la façon de voir le monde. Le mot

[31] Martin Heidegger utilise le terme *Dasein* pour désigner l'être humain, traduit en français dans les d'abord par « existence humaine », ensuite, par « être-là ». Cf. *Être et temps*, Gallimard, 1986.

[32] Sartre établit un distinguo entre trois concepts: *l'être en-soi* comme être des choses indépendant de la conscience (objet), l'*être pour-soi*, qui est l'être de l'homme déterminé par la conscience (sujet), et l'*être-pour-autrui*, qui est le fait d'être vu, se révéler aussi comme un objet du monde. Cf. *L'être et le néant*, Collection Tel, Gallimard, 1994.

« langue » pourrait renvoyer à des représentations variées telles que la mère physique, la naissance, les liens du sang, la lignée, le clan, la souche, l'oralité, le territoire, la communauté, le peuple. S'il en est ainsi, quelles implications pourraient avoir le fait d'utiliser une langue, autre que celle maternelle, sur l'expression de soi en littérature ? Notons que l'écriture en tant que travail sur la langue suppose incontestablement une maîtrise de celle-ci. Mais la connaissance de la langue maternelle est optimale car elle relève d'automatismes inconscients acquis au sein du groupe social alors que dans le cas d'une langue étrangère la maîtrise n'est pas totalement parfaite, même si le niveau est suffisamment correct puisqu'il s'agit d'une langue non-maternelle.

Dans le cas des écrivains maghrébins, pris dans leur généralité, le fait d'écrire dans la langue d'autrui, le français, s'explique à notre avis d'abord par la maîtrise de cette langue où ils se trouvent; ils ont incontestablement une connaissance meilleure du français qu'ils n'en ont de l'arabe classique. Dans leur conscience, le français est comme une langue maternelle par laquelle ils nouent un rapport immédiat et privilégié avec le monde. Mais écrire et penser dans l'autre langue est d'un enjeu tel que l'écrivain maghrébin est à double mouvement dans sa vie intellectuelle, entre identité et altérité. Identité dont le cadre de référence est la culture autochtone, altérité représentée par le français introduit après l'arrivée du colon. Cependant, il ne s'agit pas, en tout cas, chez eux ou chez beaucoup d'écrivains maghrébins, d'aucun cas de diglossie, à part à notre connaissance d'Assia Djebar[33]. Cette dimension de duplicité est d'autant plus réelle qu'il s'agit d'écrivains acculturés. Cette donnée, à savoir l'acculturation, fait qu'à la culture locale vient s'ajouter celle du colon à travers l'outil linguistique dont l'écrivain s'est approprié assez souvent à l'école, c'est-à-dire dans un milieu non naturel. Ces écrivains à double ou triple langue (arabe, berbère et français) recourent à la langue de Molière si bien qu'on pourrait dire qu'écrire dans la langue de l'Autre, c'est d'une certaine manière apprendre à se structurer l'esprit comme l'Autre. Puis d'habitude, pour écrire, ces écrivains bilingues optent pour le français qui leur offre aussi la possibilité d'échapper au pouvoir de la langue d'origine.

Dans la littérature marocaine d'expression française, qui nous occupe ici, pour s'exprimer, l'écrivain marocain, arabe ou berbère, fait usage de la langue française. Ce fait le met dans une situation bidimensionnelle, il est soumis à une logique à double facette. En effet, les différents modes d'appropriation du

[33] Assia Djebar est écrivaine algérienne d'expression française, née le 30 juin 1936 à Ouled Hamou, département d'Alger en Algérie, et morte le 6 février 2015 à Paris.

français par des gens dont elle n'est pas la langue maternelle ne sont pas sans implications réelles. On aurait remarqué que le français impose sa contrainte à l'écrivain marocain qui, au cours de son comportement à l'intérieur de cette langue hôte, crée une poétique spécifique. Mais en faisant usage de la langue étrangère, à travers laquelle il imagine le monde, ce même écrivain impose son imaginaire qui est inséparable de ses mythes personnels, de sa culture autochtone et de la tribu dont il est le porte-parole. Cela ne va pas sans affecter la nature de la production littéraire qui affiche par son mode d'expression qui lui est propre ses spécificités, marque distinctive de sa facture esthétique. Il est certain que les implications de l'acculturation ne touchent pas uniquement l'imaginaire et les objets engendrés par cet imaginaire dont l'œuvre est la représentation, mais également l'aspect poétique à travers un choix spécifique du lexique aussi bien qu'à travers le regroupement des images et la nature de leur prédominance. Ainsi, la poétique se fit-elle l'écho de l'acculturation dont les auteurs sont porteurs, une poétique devenue lieu d'hybridité. Ils font usage du français sans pour autant se « déterritorialiser » totalement[34], sans quitter le lieu culturel habituel qui est le leur. Et l'écrivain marocain qui a appris la langue de l'Autre, continue quand-même à apprendre la culture précédente, parce que cela forme un tout pour lui, une palette linguistique et une ressource communicative. Cela pourrait créer des interférences qui se manifestent par la tentative de l'écrivain de traduire littéralement, presque mot à mot, un contenu culturel en utilisant la langue de la tribu[35]. Ainsi, le style, la rhétorique, le rythme, le souffle de l'expression, les images obsédantes[36], tout cela fait la démonstration que l'écriture est ici le lieu d'une ambivalence révélatrice d'une acculturation proclamée.

Dans le processus scripturaire l'expression de soi telle qu'elle a été précédemment expliquée prend la figure d'une vieille ville, plus précisément Fès, ou de l'invisible, existence fantasmée que le narrateur aime au détriment du réel, du *fqih*, symbole de l'autorité spirituelle et du magistère moral incontestés, dont l'équivalent judéo-chrétien occidental est le prêtre (ou le rabbin), ou encore dans la figure d'une voyante, nommée dans le texte Kenza, proche phonétiquement du mot *Kenz* qui signifie *trésor*. Notons, par ailleurs, que la voyance n'est pas l'exclusivité de l'espace marocain, mais elle est déployée et

[34] Le concept est de Gilles Deleuze, in *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions de Minuit, 1991.
[35] Le mot *tribu* renvoie du point de vue anthropologique, à une entité culturelle définissant une appartenance.
[36] Nous vient ici à l'esprit le livre de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964.

remémorée dans l'écriture de Sefroui aux prismes d'un imaginaire bien ancré dans une spécificité locale.

De même, chez Mohamed Khaïr-Eddine, le soi émerge à travers l'évocation de lieux représentatifs de l'espace marocain, tel que la ville d'Agadir qui avait connu un terrible séisme en 1961, ville qui continue à résonner dans l'imagination de l'auteur au-delà des frontières. Khaïr-Eddinea choisi un exil volontaire en France où il s'est installé pendant une bonne partie de sa vie depuis les années soixante du XX^{ème} siècle. Cependant, sa présence sur le territoire français, dans un autre bain culturel, n'a jamais suscité en lieu, dans l'acte d'écrire, la tendance vers l'expression des motifs culturels relatifs à l'identité de l'Autre, tellement la culture des siens l'habite fortement. Nous faisons ici notre la thèse de Gaston Bachelard qui affirme l'idée de l'existence d'un inconscient collectif lequel inconscient prend sens et forme dans les différents comportements sociaux (rituels, us et coutumes…etc.), aussi bien que dans les expressions langagières. Cependant l'étranger reste présent culturellement à travers la langue, instrument choisi pour l'écriture, dont le système sémiotique s'impose naturellement dans les textes. C'est cette dimension que nous avons désignée au-dessus par la formule « l'écriture de soi ». En effet, l'écrivain marocain, par l'utilisation de la langue étrangère, ne fait que se charger de la mission de porte-parole de la tribu, consciemment ou inconsciemment. Qu'il veuille ou non, l'écrivain marocain présente une littérature qui charrie dans « sa structure de surface » et « sa structure profonde »[37] les traces de l'esprit d'une civilisation.

L'écriture face à la langue maternelle

Dans le processus créateur le sujet écrivant force, par son esprit où ont pris ancrage tant d'images archétypales, la langue de l'Autre qu'il a choisie comme moyen d'expression littéraire. En revanche, l'instrument linguistique mobilisé n'est pas une entité creuse mais une donnée signifiante porteuse d'un ensemble d'archétypes dormant dans l'inconscient des usagers. « Parler une langue c'est assumer une culture » selon l'expression de Frantz Fanon[38]. Pour sortir des généralités, nous aimerions illustrer ces propos par quelques exemples fût-ce limités, pris dans un genre révélateur justement des entités culturelles, à savoir l'autobiographie dans le cas de Sefroui, puis des écrits fictionnels dans celui de Khaïr-Eddine. On pourrait se rendre compte que l'écriture de soi[39],

[37] Nous empruntons cette terminologie à la sémiolinguistique.
[38] *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952.
[39] Dans le sens de l'expression à la fois de la culture de toute la tribu et du moi individuel.

c'est-à-dire le récit autobiographique, pourrait avoir pour motif fondamental l'expression de la nostalgie pour un passé dépositaire des valeurs ancestrales que la langue continue indélébilement à porter. Un balayage général des définitions présentées par les dictionnaires à propos du mot « nostalgie », a permis de retenir les éléments essentiels suivants: « *Souffrance causée par le regret obsédant de la patrie; mal du pays. Par analogie regrets, non seulement d'un pays, mais d'un milieu auquel on a cessé d'appartenir, d'un genre de vie qu'on a cessé de mener, d'amis qu'on a perdus, d'un passé qui ne reviendra pas*. » Ce qui revient à dire que la nostalgie est une attitude psychique accompagnée d'un désir irrésistible de revenir en arrière, de « se déterritorialiser », selon l'expression de Deleuze[40], de vouloir s'installer dans un cadre spatio-temporel à jamais perdu.

Ainsi, l'autobiographie, par le travail sur la mémoire, permet de restituer des événements passés heureux à revivre puisqu'ils étaient agréables ou malheureux dont on cherche à s'en débarrasser en faisant le deuil. Parfois la rétrospection permise par le ressassement des éléments de la vie antérieure est voulue – moyen efficace auquel l'écrivain a recouru afin de triompher de la mort.

Pour illustrer ces propos nous examinerons ces aspects dans l'écriture de l'écrivain marocain Ahmed Sefroui qui a marqué la littérature marocaine d'expression française du XXème siècle. Dans quasiment toutes ses œuvres, majoritairement fictionnelles, il jette de manière implicite ou explicite son regard vers un passé irréversiblement révolu. *Le chapelet d'ambre*, première œuvre de l'auteur, écrite en 1947, est un recueil de quatorze nouvelles dans lequel il aborde de nombreux thèmes: l'école coranique qu'il a fréquentée et la méthode d'enseignement des instructeurs; le pèlerinage, les vagabonds, le monde mystique maroco-musulman, l'artisanat, etc. Et c'est essentiellement son œuvre autobiographique – *La boîte à merveille,* dans laquelle il rend compte de son enfance, qui donne explicitement lieu à un étalage dense de la nostalgie pour le passé. Ce sentiment ne cesse de revenir dans la bouche de Sefroui à maintes reprises lors des rencontres ou des interviews qu'il donnait de son vivant. À son avis, les moments d'antan sont à regretter parce que les gens – riches, moins riches et pauvres – accordaient énormément d'importance aux valeurs morales, ce qui n'était plus le cas ultérieurement.

Dans *La boîte à merveille,* il utilise une série de mots arabes transcrits en lettres françaises, qui renvoient à un contexte purement marocain: *Dar Chouafa*

[40] *Qu'est-ce que la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1991.

*(*maison de la voyante*), msid (*école coranique*), Lalla, Moulay,* et *sidi (*titre honorifique marquant le respect, surtout vis-à-vis de la noblesse marocaine*), Maalam (*artisan hautement qualifié*).*

De même pour Khaïr-Eddine, dans son roman *Il était une fois un vieux couple heureux*, pour ne citer que cette œuvre, on trouve beaucoup d'expressions qui renvoient à l'imaginaire arabe ou berbère que la langue française tente tant bien que mal de traduire et que seul un lecteur autochtone peut comprendre dans leur profondeur sémantique et socio-culturelle, c'est-à-dire, civilisationnelle:

- Dieu nous fasse profiter.[41]
- Les *feddaïns* (les maquisards) payaient de leur vie leurs exploits.[42]
- On est venu tout nu, on repart tout nu. [43]

La réception et la saisie de la teneur sémiotique de ces fragments par un Marocain est similaire à celle d'un Français qui rencontre dans sa lecture d'un roman de Balzac des mots renvoyant à son arrière-plan culturel. Nous ne présumons pas qu'une personne non arabe ne parviendra pas à comprendre ces phrases, loin s'en faut, car un simple recours à la traduction permet d'en connaître la signification. Mais ces énoncés ont une portée spirituelle et un sens profond qui ne sont saisis – sur le plan de l'imaginaire de nature individuelle ou collective – que par quelqu'un qui connaît l'arabe ou le berbère. L'imaginaire de l'écrivain est façonné, pour une très bonne part, par et dans la langue maternelle; c'est son versant inconscient, c'est-à-dire automatique. Certains passages du roman cité expriment ce caractère forcément inconscient des représentations que la langue mère de l'écrivain, introduite dans le texte, traduit: comme l'illustre exemple suivant: « on la surnommait *Talouqit* sans trop savoir pourquoi. Il y avait ainsi de ces noms bizarres que les gens portaient comme une tunique éliminée et dont ils ignoraient la provenance. »[44]

Le mot *Talouqit* est un nom commun berbère qui signifie « allumette ». Dans le roman on dit qu'il est utilisé par les villageois pour caricaturer l'apparence physique d'un personnage qui ressemble à une allumente. Sur le plan de la réception, l'expression aurait fait un effet de gag ou au moins aurait provoqué un sourire, dès la première lecture du texte chez un lecteur berbère connaissant le français. Ainsi, la culture autochtone est tellement prégnante dans

[41] C'est une prière religieuse, *Il était une fois un vieux couple heureux*, Points, 2004, p 11.
[42] *Ibidem*, p. 12
[43] *Ibidem*, p.17
[44] *Ibidem*, p. 14-15.

le processus d'écriture que l'auteur se résume à transcrire des mots berbères ou arabes en langue française. Les arabismes et les berbérismes visiblement assez présents dans le texte, comme *Alim (*savant), *Maarouf* (louable à connotation religieuse*), Sidi* (Seigneur), *Tagouramt* (sainte), *Kanoun* (foyer), *Sidna Isssa* (Seigneur Jésus), Sidna Moussa (Seigneur Moise), font de Khair-Eddine un traducteur de sa vision du monde qui n'est *in fine* que la vision du groupe ethnique auquel il appartient.

Le système linguistique français, disons plus précisément son esprit, ne permet pas de rendre compte, de manière optimale, d'un imaginaire plongeant dans un espace anthropologique différent. C'est ce qui justifie même l'existence de quelque chose qu'on appelle littérature maghrébine et comme le note Noiray: « Il n'y aura donc pas d'autre littérature maghrébine de langue française que celle qui, écrite directement en français, développe des thèmes spécifiquement maghrébins. »[45] C'est ce qui rend ces écrivains des traducteurs de leur arrière-plan culturel comme le constate Khatibi qui affirme que « [...] cette littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est que traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui parle en langues »[46]. La langue, la graphie sont certes françaises mais l'inspiration se ressource pour une bonne part dans un fond anthropologique arabo-berbère. Nous ajoutons que ces thèmes spécifiquement maghrébins ont pour support linguistique une langue maternelle qui les porte et en présuppose le sens. Par conséquent, le plurilinguisme provoque l'effet de réel auquel le plurilinguisme contribue car il permet de donner l'illusion du vrai, de l'authenticité aux récits fictionnels. Cet effet de réel recherché dans l'écriture est vu par Roland Barthes comme caractéristique fondamentale de la littérature moderne, il s'agit pour lui d'une « vraisemblance inavouée qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité »[47]. De plus, ces emprunts à l'arsenal linguistique arabe ou berbère servent d'une part à décrire des réalités concrètes propres à une culture, d'autre part ils peuvent être interprétés comme la recherche au niveau de l'imaginaire d'un point d'ancrage identitaire, un centre de gravité qui fait possible l'aller vers l'autre.

Sans faire comme l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma qui traduit le malinké en français, créant par son geste des interférences qui détruisent les deux langues, l'auteur maghrébin introduit des arabismes et berbérismes. Il ne s'agit pas de se différencier de la francité, car le français est l'espace de

[45] Noiray. J., Littératures *francophones. 1. Le Maghreb*, Paris, Belin,1996.
[46] *Maghreb Pluriel*, Éditions Denoël, 1983, p. 186.
[47] Cité dans un article intitulé *L'effet du réel*, in Communication, 1968.

l'altérité. Pourtant, il constitue une sorte d'aire de liberté et d'épanouissement, tant il est le lieu de la créativité. Tout en utilisant le français comme langue de plume, l'écrivain reste souvent conscient de ses racines. Il se voit confronté à une situation particulière où il ne peut pas écrire la même chose en changeant de langue d'écriture. Il crée alors un espace intermédiaire par le va-et-vient entre deux cultures. Se mettre dans le cadre de la pensée de l'autre à 100/100 est une entreprise impossible. Ainsi, la langue et l'imaginaire constituent la matrice et l'habitat du sujet, si bien que vouloir entrer dans un autre système linguistique qui n'est pas le sien c'est s'installer dans un autre monde. Cela pourrait provoquer le sentiment d'étrangeté que Julia Kristeva résume dans une proposition titre « étrangers à nous-mêmes ». Ce sentiment d'étrangeté est vu par Deleuze comme qualité intrinsèque à la personne de tout grand écrivain. A cet égard il écrit : « un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. »[48] La position de Deleuze est extrême car il soutient l'idée que l'écrivain, quand il crée son texte, n'est installé dans aucun espace bien déterminé. Pourtant, de notre part, nous avons remarqué que l'utilisation de la langue de l'autre n'a provoqué aucun dépaysement linguistique chez les écrivains marocains retenus pour l'étude, Khaïr-Eddine et Sefroui.

Conclusion

Dans cet article, où nous avons relié le pôle artistique et ses références au pôle de la réception en tant que lecture savante tentant d'expliciter les ressources profondes de ce dernier, nous n'avons pas tout dit. Nous avons limité sciemment notre corpus à deux auteurs, abordés superficiellement. Nous avons pris le parti de l'abstraction généralisant malgré les exemples cités. Le phénomène de l'écriture maghrébine d'expression française est assez vaste nonobstant les similitudes que représentent les productions qui légitiment à notre avis les abstractions faites dans la présentation de notre sujet. L'étude nous a permis de mettre en contexte une production littéraire monolingue dans son outil linguistique (le français), plurilingue dans ses motifs et ses profondeurs qui la façonnent; elle a été produite pendant l'ère coloniale ou l'époque postcoloniale. Par ailleurs, certains écrivains n'aiment pas s'inscrire dans le sillage de cette orientation. Georges Steiner, par exemple, rejette l'idée de l'existence de la monoculturalité et du monolinguisme car, pour lui, toute langue ou culture est nécessairement imprégnée par d'autres. Et il est certain

[48]*Critique et Clinique*, Éd. de Minuit, Paris, 1983, p.138.

que chaque écrivain a une position subjective par rapport à la langue, mais les écrivains marocains, même en introduisant des éléments de la langue populaire et vernaculaire dont la charge symbolique est purement identitaire, ils ne francisent pas le français comme l'a fait l'ivoirien Ahmadou Kourouma.

Nous avons privilégié pour le traitement de la problématique l'approche de la poétique du sujet qui, depuis Jacques Lacan, établit des liens entre les individus et la langue et cherche à identifier les motivations intimes de l'écriture. Cette dimension nous a conduit à nous ressourcer également dans l'approche anthropologique qui s'intéresse à la culture qui façonne l'imaginaire des sujets. C'est justement l'idée de l'ancrage culturel qui est assez déterminant dans l'art d'écrire qui nous a permis de mettre en évidence la nature de l'écriture de soi chez les écrivains marocains d'expression française. Sans les avoir expressément cités, pour ne pas encombrer l'analyse de trop de théorie, nous avons présents à l'esprit comme préjugés pour la lecture plusieurs théoriciens dont Jean Burgos[49] ou Christian Chelbourg[50], pour ne citer que ceux-ci.

Nous avons voulu maintenir une idée directrice centrale, érigée en fil directeur de l'analyse, à savoir qu'écrire son récit de vie ou à partir de son imaginaire c'est écrire sur sa tribu, c'est-à-dire sur toute l'appartenance culturelle qui gît derrière. C'est pour cette raison que nous avons pris le parti d'élargir le sens de l'écriture de soi pour qu'il couvre toute expression et représentation de la culture ancestrale.

Par ailleurs, loin d'être une perte comme le croient d'aucuns[51], il nous semble que la langue de l'Autre, en l'occurrence le français, est enrichissement, sinon à la culture nationale, au moins à soi dans la mesure où elle pourrait être source d'épanouissement. Le plurilinguisme des écrivains retenus n'est pas senti comme une inhibition pour l'expression esthétique (l'art d'écrire) mais comme une richesse pour l'imaginaire et l'imagination. C'est ce que nous avons essayé d'expliciter en mettant en évidence l'apport de la langue de l'autre, en l'occurrence le français. L'écriture littéraire devient un lieu inouï de rencontre et d'interculturalité, d'« amour bilingue » selon l'expression d'Abdelkebir Khatibi[52] .Elle devient une occasion de mettre à profit les potentialités de deux cultures et deux imaginaires. Le cas des écrivains maghrébins nous rappelle les cas de Samuel Beckett, Milan Kundera, Joseph Conrad, le kenyan Ngugi wa

[49]Cf. *Pour une poétique de l'imaginaire*, Broché, 1982.
[50] *L'imaginaire littéraire,* Gallimard, coll, Folio essais, 1986.
[51] Pour certains intellectuels monolingues, utiliser la langue de l'Autre est synonyme de perversion et dépérissement des valeurs nationales, voire de dépendance à l'hégémonie extérieure, d'aliénation, voire de trahison.
[52] *Amour bilingue* , Fata Morgana, Montpellier, 1983.

Thiong'o. Cela nous amènera à étendre notre réflexion sur la diversité culturelle et la grande leçon qu'offre le concept central de l'interculturalité.

BIBLIOGRAPHIE

BAYART, J-F., *L'illusion identitaire*, Paris : Fayard, 1996.

BASFAO K., BENCHEIKH, M., CHAMI, A., DUGAS, G., HARTMANN, P., MOUZONI, L., TENKOUL, A., « Une ou des littérature(s) maghrébine(s) » *in Approches scientifiques du texte maghrébin*, acte de colloque, collectif, Toubkal, 1987.

BURGOS, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Broché, 1982.

CHELBOURG C., *L'imaginaire littéraire*, Broché, 2005.

COLLES, L., « De la culture à l'interculturel Panorama des méthodologies, Introduction. » http://www.plateformeinterculturelle.fr/IMG/pdf/De la culture a l'interculturel1.pdf

DEJEUX, J., *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

DELEUZE, G., *Critique et Clinique*, Éd. Minuit, Paris, 1983.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Broché, 1993.

FROMILHAGUE, C., *Les figures de style*, Armand Colin, 2010.

GAUVIN, L., *L'Écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Karthala, Paris, 1997.

GONTARD, M., *Violence du texte: la littérature marocaine de langue française*. Paris, Harmattan, 1981.

KERBRAT ORECCHIONI, C., *Le discours en interaction*, Armand Colin, 2005.

KERBRAT ORECHIONI, C.: *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, 1980 (4e édition: Armand Colin, 2009).

KHAIR-EDDINE, M., *Résurrection des fleurs sauvages*, Paris, Nouvelles Sud, 1994.

KHAIR-EDDINE, M., *Quasars*, Harmattan, 2006.

KHAIR-EDDINE, M., *Il était une fois un vieux couple heureux*, Points, 2004.

NOIRAY, J., *Littératures francophones*. 1. Le Maghreb, Paris, Belin,1996.

KRISTEVA, J., *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1989.

MADELAIN, J., *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris, Sindbad, 1983.

MARTIN COUADIO, N'G., *Poétique de l'imaginaire et construction du sens : Schèmes, images, syntaxe et signifiance*, Broché, 2011.

MAURON, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964.

MDAGHRI, A. A., *Narratologie : Théories et analyses énonciatives du récit. Applications aux textes marocains: Tahar Benjelloun , Driss Chraïbi , Edmond Amran El Maleh , Abdelkébir Khatibi , Abdellatif Laâbi , Ahmed Sefrioui***,** Rabat : Okad, 1989.

MEMMES, A., *Littérature maghrébine de langue française. Signifiance et intertextualité. Textes de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun.* Rabat, Okad, 1992.

PORCHER, L., *Le français langue étrangère*, Hachette, 1995.

SEFROUI, A., *La boîte à merveilles*, Seuil, 1954.

SARTRE, J-P., *L'Imaginaire*, Gallimard, coll. Folio essais, 1986.

TETU, M., *La Francophone, histoire, problématique et perspective*, Guerin Université, 1992.

TENKOUL, A., *Littérature marocaine d'écriture française: Essais d'analyse sémiotique.* Casablanca, Afrique-Orient, 1987.

L'INTERTEXTUALITE: POUR UNE DYNAMIQUE DE RECEPTION DU TEXTE LITTERAIRE

Jawad Hazim[53]

Université IBN ZOHR Agadir, Maroc

Abstract: *The reception of the literary text constitutes one of the major occupations of critical reflections. In terms of writing, re-writing and imitations, the subject/ reader finds himself in a mound of resisting reception with regard to established norms and pre-ordained aesthetic schemes. This entails that the reception of artworks is vehemently entangled between reading stereotypes and conventional wisdom about aesthetics. This present article tackles two fundamental points. First, it attempts to irrigate reflexive theories in relation to the reception of the literary text. Second, it contributes with the notion of intertextuality in the process of reception at the discretion of the object of crosschecking in reference to literary texts. On the whole, this article highlights the dynamic of intertextuality in the service of the reception of the artwork.*

Keywords: *reception, aesthetic, intertextuality, stereotypes, dynamic.*

Introduction

La réception du texte littéraire constitue l'une des occupations majeures des réflexions critiques. Entre écritures, imitations et réécritures, le sujet/lecteur se voit en butte aux résistances de réception tant au niveau des normes instituées qu'au niveau des schèmes esthétiques préétablies. La réception dès lors des œuvres littéraires reste figée voire prise en tenaille entre les stéréotypes de lecture et les conventions esthétiques à l'œuvre. Le présent article tente d'irriguer les réflexions théoriques en matière de réception du texte littéraire et investir la notion d'intertextualité dans le processus de réception au gré des recoupements tous azimuts des textes littéraires. Il s'agit en effet de mettre en évidence la dynamique intertextuelle au service de réception de l'œuvre littéraire. La question de la réception a tant suscité l'intérêt aussi bien des artistes que du public lui-même. En matière de l'art, la réception se heurte aux problématiques anciennes relevant de l'esthétique, du jugement du goût ou de l'objet beau pour ainsi dire. La lecture des textes littéraires à titre d'exemple semble cristalliser l'une des problématiques de la réception en ce qu'elle agrège une multitude de critères génériques, esthétiques ou stéréotypiques qui orientent

[53] jawadhazim@gmail.com

l'*horizon d'attente* du sujet/lecteur. Partant du postulat que la problématique de la réception prenne forme pour une bonne part dans la perception et la lecture figées des œuvres littéraires, nous pouvons dire dès lors qu'une dynamique au cœur du processus de réception – la lecture du texte littéraire en l'occurrence – harmonise les différents horizons d'attente et crée des ponts entre les différentes lectures. En d'autres mots, en nous basant sur la réception des textes littéraires, nous mettons en évidence dans cet article l'apport de la dynamique intertextuelle dans la réception et montrerons dans quelle mesure les échos textuels servent de levier dans ce que Jauss baptise « *la fusion des horizons d'attente* ». (Jauss cité par Brunet, 1983 : 68)

De l'horizon d'attente à la dynamique intertextuelle

Aussi complexe soit-elle, la lecture d'une œuvre donnée, d'un texte quelconque, engage le lecteur dans un processus dans lequel il convoque son arsenal encyclopédique: l'appréhension du contenu réclame des connaissances en la matière (genre, stylistique, thématique, narration, codes sociaux, etc.). Les connaissances desdites permettent aux lecteurs de tracer des voies de significations, des filtres d'interprétation et servent d'appui dans le processus d'actualisation. Au-delà de la perspective immanentiste, pour qui les structures textuelles sont hégémoniques dans la construction de sens, et cantonnant l'œuvre littéraire dans une conception formaliste, Hans Robert Jauss veut réconcilier la lecture avec les conditions effectives de la réception: une lecture dont l'œuvre, le lecteur et l'histoire littéraire entrent en collision pour reconstituer ce que Jauss appelle l'*horizon d'attente*. La notion de l'horizon d'attente dans cette perspective constitue le noyau dans le processus de réception ; le sujet/lecteur détermine l'horizon d'attente sous l'influence du contexte social, politique, historique et littéraire afin d'orienter la lecture. Néanmoins, la présence de l'histoire littéraire[54] dans la reconstitution de l'horizon d'attente n'implique pas pour autant l'histoire des formes, des genres ou l'histoire des auteurs, mais l'histoire également des lecteurs qui l'en reconstitué: l'implication du lecteur dans le processus influence la détermination de l'horizon d'attente. Comment peut-on définir en clair la dite notion ?

L'horizon d'attente constitue le point nodal dans la réception de l'œuvre et tout particulièrement dans la construction de sens. Jauss laisse percevoir dans

[54] L'histoire littéraire constitue l'une des thèses fondamentales qui alimentent les études littéraires, elle ne se réduit pas en une suite des événements historiques et littéraires, mais elle renvoie plutôt à « un processus de réception et de production esthétique, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour » (Jauss, 1978: 52).

l'horizon d'attente un système d'engrenage qui greffe plusieurs données les unes sur les autres. Il la considère en effet comme

> [un] système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (Jauss, 1978: 54)

Ainsi, le lecteur trace des perspectives dans son parcours, des vecteurs de réception par le biais des connaissances antérieures, des textes lus, des pratiques génériques et langagières à l'œuvre, c'est du reste une voie vers l'élaboration de la compétence encyclopédique[55]. Le sujet/lecteur emprunte la voie d'une *« perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle* » (Ibid. : 55) afin d'actualiser l'œuvre dans son nouveau contexte, sa nouvelle réception. Cette dernière – la nouvelle construction de signification – dans cette optique contient en germe le versant opératoire de l'intertextualité. De cette manière, les textes antérieurs, doublés de leurs histoires et leurs cultures, s'impliquent dans l'appréhension et l'actualisation du texte en particulier et de l'œuvre en général. L'intertextualité du reste selon Riffaterre prend l'allure d'*« un mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiance, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens ».* (1981 : 6) Les échos textuels de ce fait mettent au jour le versant opératoire de leur usage et ouvrent la voie de réception au lecteur. Désormais, les rapports textuels seraient également une variable dans la réception des textes, voire un produit de relecture qui met dans sa ligne de compte le caractère hétérogène de la production textuelle. C'est ainsi que l'intertextualité joue un rôle dynamique et le va-et-vient entre les textes n'est qu'une modalité parmi d'autres dans l'esthétique de réception. En outre, la réception dans cette perspective se plie au dynamisme intertextuel et l'élaboration de ce fait de l'horizon d'attente s'inscrit dans cette mouvance herméneutique: la réception des œuvres littéraires emprunte l'une des avenues théoriques de l'intertextualité en articulant les différentes composantes historiques et culturelles antérieures

[55] On pourrait étendre la définition dans le même esprit au niveau de la réception artistique, c'est à dire même la réception de l'art en général qui obéit à la même logique dans la mesure où « certaine habitude de l'art se transforme en attente de l'art, elle donne inévitablement lieu à une tendance à figer l'art dans un certain idéal immobile. Tel est d'ailleurs bien le sens qu'il faut donner à l'expression *horizon d'attente* ». (Doguet, 2007 : 6)

avec les composantes à l'œuvre; la réception qui met en branle la mémoire littéraire et établit une relation avec d'autres productions artistiques semble rester fidèle au dynamisme fédérateur propre à l'intertextualité.

L'intertexte : entité médiatrice entre les horizons d'attente

Ce faisant, et face à l'écart qui demeure problématique dans le processus de réception des productions artistiques, le dynamisme intertextuel raccorde les textes sources – intertextes – dotés d'une esthétique, d'une vision du monde, et, *a fortiori*, d'une culture, aux textes qui s'inscrivent dans l'esthétique et la culture en vigueur. C'est dans cet esprit que le dynamisme intertextuel fonctionne pleinement dans son régime opératoire en ce qu'il motive l'ajustement d'une part, de l'horizon d'attente de l'œuvre nouvelle, et l'horizon d'attente du sujet/lecteur de l'autre. L'écart[56] qui préexiste entre les deux horizons motive la difficulté de la réception de l'œuvre, sa nouvelle poétique, sa libération d'allégeances aux normes instituées et d'autres contraintes liées à l'actualisation de la signification. Le texte, étant un fragment de l'œuvre « *évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites* » (Jauss, 1978 : 56). La lecture parcourt dès lors les endroits familiers au lecteur en prenant en considération les normes, les canons et les conventions établies. De même, les textes lus – les intertextes – sous-tendent le processus de réception dont les rapports textuels constituent le maillon intermédiaire. Ce parcours ou, pour ainsi dire, cette phénoménologie de réception des œuvres littéraires trace bel et bien l'horizon d'attente du lecteur qui doit s'ajuster et s'arrimer avec celle du texte : une *fusion des horizons*.

Nous avons mentionné à maintes reprises la notion d'intertexte sans nous arrêter sur ce qui se cache derrière ce vocable. Étant donné le « mode de perception » – l'intertextualité – qui définit le rapport entre les textes, l'identification de l'intertexte se confond avec le mécanisme lui-même. Les deux notions ne sont pas toutefois interchangeables : intertextualité et intertexte. Celui-ci est « *l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini* ».

[56] L'écart existant entre le texte et le lecteur ou, en d'autres termes, l'horizon d'attente du texte et du lecteur est appelé *un* « écart esthétique » entre les deux pôles. Cela étant, le lecteur essaie d'intégrer dans son système de référence les critères génériques, stylistiques ou autres « inscrits dans les stratégies textuelles de l'œuvre elle-même » (N. Toursel et J. Vassiviere, 2010: 58)

(Riffaterre, 1981 : 4) Vaste répertoire de données relevant de textes antérieurs, postérieurs, genres et histoires des œuvres, l'intertexte constitue le maillon entre le texte soumis à la lecture et le corpus qui lui est afférent. Si nous nous permettons une métaphore, l'intertexte serait le bouton poussoir censé déplier le rouleau textuel. Dans un autre angle de vue, une entité médiatrice entre le sujet/lecteur et le monde extérieur s'avère une nécessité pour ne pas dire une évidence. Le rapport avec le monde n'est pas immédiat dans la mesure où toutes les relations et les pratiques humaines sont gouvernées par une fonction médiatrice. Dans cet esprit J. Caune affirme que « *nos relations au monde physique, social et imaginaire ne sont pas immédiates ; elles passent par des constructions intellectuelles et sensibles : par des représentations symboliques »*. (Thonon, 2004)[57] Le texte littéraire quant à lui, est un carrefour abstrait où le langage est le moyen *ad hoc* en vue d'établir une communication entre le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, l'apparent et le sous-jacent, le lointain et le proche. Comme son étymologie l'indique « tissu », le texte avec le qualificatif littéraire laisse entendre une construction de sens inédite, une suggestion de la réalité à part entière. Le langage littéraire par sa complexité revêt plusieurs facettes de la communication. Si nous considérons celle-ci comme une acception de la médiation, au demeurant, cette dernière est une forme fonctionnelle de l'intertexte.

Par ailleurs, la réception de l'œuvre littéraire ne se réduit pas à l'identification des intertextes, mais elle implique la prise en considération de ceux-ci durant le processus de lecture. Quiconque ne peut prétendre la disposition d'une compétence encyclopédique pour étudier les textes littéraires sous une approche intertextuelle et, faut-il le rappeler, une connaissance plus profonde de répertoire littéraire ne pourra pas se substituer au mécanisme en soi : relever les traces de l'intertexte est tributaire de ce que Riffaterre qualifie d'« *anomalies intratextuelles* » ou « *agrammaticalité* ». Il s'agit en effet de l'une des méthodes préconisées pour débusquer l'intertexte et de désambiguïser[58] de la même manière le texte. Ce point de vue ne sera pas traité dans notre article et cette démarche vise en premier chef le texte poétique au détriment des autres catégories de discours.

[57] https://www.academia.edu

[58] L'intertexte réside dans les écarts explicites ou implicites – inférés – par rapport au texte, un dysfonctionnement perceptible pour le lecteur en termes de filiation générique, d'*«* altération de n'importe lequel des systèmes du langage – morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. Ces agrammaticalités indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte *»* (Riffaterre, 1981 : 6).

La compétence intertextuelle du sujet/lecteur dans la réception du texte littéraire

Or, si nous prêtons attention aux instances génératrices de signifiance, nous pouvons risquer ce truisme : la dimension herméneutique de l'intertextualité engage le sujet/lecteur dans l'actualisation du texte. Nous pouvons affirmer dès lors que les dialogues textuels contribuent même au changement du statut de sujet/lecteur. Les réflexions sur le statut de lecteur occupent l'intérêt aussi bien des critiques littéraires que des philosophes du langage. Parmi les théoriciens qui ont occupé le devant de la scène dans les réflexions théoriques sur la lecture et la réception des œuvres, nous convoquons Wolfgang Iser, qui, sous les bannières de l'école *de Constance,* détermine les conditions de l'actualisation de l'œuvre. Dans son ouvrage *l'acte de lecture* (1979), il affirme que la lecture est un acte généré par une dynamique entre le texte et le lecteur : le texte en tant que *« pure virtualité s'il n'est pas actualisé lors de la lecture, acte par lequel il acquiert une signification* » (Gille, 2007 : 3), il reste une entité abstraite. Il nécessite l'engagement du lecteur afin d'y conférer une signification. Pour éclaircir et donner un peu plus de chair à la conception d'Iser, nous pouvons dire que toute production de signification d'une œuvre d'art et, *a fortiori* du texte littéraire, n'est pas une reproduction d'une donnée intrinsèque, mais il s'agit pour ainsi dire d'un processus de création ;

> le sens d'une œuvre n'est plus le fruit d'une explication, mais d'une action […] l'horizon de sens est obtenu par un travail de création qui consiste à transformer la structure textuelle grâce à un processus imaginatif qui se déclenche chez le lecteur. (Yves, 1983: http//journals.openedition.org/semen/4261)

Il importe de dire que le rôle du lecteur est essentiel dans la production de signification, production de « l'effet esthétique » selon les termes de Wolfgang Iser. Durant le processus de lecture, l'effet[59] produit ne relève pas du contrôle total du texte, mais il implique la créativité du lecteur. L'œuvre littéraire dans sa totalité se constitue de deux pôles majeurs. Le pôle artistique représenté par le texte et le pôle esthétique relevant de la construction du lecteur : contrairement au simple processus de communication entre l'émetteur et le récepteur, la lecture s'opère par le dialogue entre les deux pôles dans la mesure où *« le texte*

[59] La lecture prend l'allure d'une relation de cause à effet dont le texte serait la cause et la signification serait l'effet. Un bémol par rapport à cette relation de cause à effet ; c'est que cette dernière écarte la construction initiée par le lecteur dans la mesure où « l'acte de lecture est placé du côté de la cause, du côté de la production de l'effet et donc du côté de texte. En ce sens, la pensée d'Iser ne peut en aucune façon être amalgamée à une relation initiée par le lecteur » (Gille Thérien : 17).

transmet des signes au lecteur et, tout au long du processus de lecture, vont s'opérer des transformations » (ibid.). Or, les transformations incarnent l'expérience de lecture puisqu'il s'agit bien, selon la perspective iserienne, d'une interaction où le pôle artistique – le texte – et le pôle esthétique – le lecteur – construisent une signification. Laquelle « *serait plutôt structurée comme un évènement* » (Mardaga, 1997 : 50), d'où le processus de lecture qui prendrait l'allure de l'expérience. L'idée que la lecture s'apparente à une expérience n'est pas loin de la posture théorique de Michel de Certeau; celui-ci

> a fait de la « lecture » une activité praticable, mais également « objectivable ». C'est sa capacité singulière à construire des « fictions théoriques » à partir d'une expérience « vécue » ou « lue » qui l'a mené à proposer, à la fin des années soixante-dix, cette « esquisse » à deux fronts de la lecture. (de Certeau cité par Freijomil, 2009: 44)

Le noyau du processus de lecture réside donc dans la dynamique incessante entre et le lecteur et le texte : le texte soumis à la lecture comporte désormais des éléments linguistiques et extralinguistiques que Wolfgang Iser qualifie de « réalités textuelles et extratextuelles ». Les éléments sélectionnés du contexte situationnel, historique ou littéraire acquièrent une valeur qu'ils ne disposaient pas dans le contexte précité. Le lecteur, élément de pôle esthétique, se charge en l'occurrence de donner une signification aux éléments choisis. Ces transformations engagent non seulement des structures textuelles – au demeurant essentielles –, mais les ajustements et les combinaisons du lecteur. Le processus de lecture s'opère d'emblée avec le choix des éléments selon une « *combinaison et organisation intertextuelle [qui] sont guidées par les perspectives textuelles (action, personnages, etc.) Et par le jeu de ces dernières qui produisent une constellation de points de vue* » (Yves : http://journals.openedition.org/semen/4261). Ce faisant, la dynamique intertextuelle intègre le processus de lecture et sert de mécanisme d'appréhension. C'est ainsi que

> [la] présence de l'intertextualité est essentielle à la lecture en tant qu'exercice d'interprétation tout autant qu'à la lecture comme expérience : qu'elle soit inscrite explicitement dans les textes étudiés, ou qu'elle dépende d'inférences de lecteurs. (Godard, 2005)[60]

Inférences[61] qui laissent entendre que l'œuvre est incomplète et

[60] www.fabula.org/acta/document1025.php
[61] Le statut de l'intertextualité dans la perspective iserienne s'impose au niveau du pôle esthétique. La lecture

l'interaction entre le texte et le lecteur comble ce manque. De fait, le « *texte n'existe que par la constitution de la conscience qui la reçoit […] les actes provoqués par le texte échappent au contrôle interne de texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception* » (Iser dans Toursel *et al.*, 2010 : 32) et la production de la signification demeure tributaire, de part et d'autre, et de l'actualisation, et de la créativité du lecteur.

La marge de manœuvre de construction de sens est utile dans la réflexion sur la réception des œuvres dans la mesure où le sujet/lecteur se défait de l'idée que le texte est la seule entité significative, et toute tentative de création de sens serait une dérogation à l'actualisation de contenu. Toutefois, les structures textuelles balisant la construction du contenu s'inscrivent en faux contre le rôle actif du lecteur et laissent transparaître l'hégémonie du texte dans le processus de lecture. Par ailleurs, si le *lecteur implicite*[62] est à même de construire le sens du texte, il prête le flanc à l'aporie quant à son autonomie durant le processus de lecture. De même que le dynamisme se répète à satiété dans la conception iserienne, il offre une latitude de réception et confère au sujet/lecteur une liberté dans le processus de réception étant donné que le dynamisme intertextuel ne laisse pas le sujet/lecteur noyé dans les structures textuelles et les codes poétiques ; mais il ouvre le processus de réception sur d'autres voies interprétatives. En outre, la réception inféodée aux recoupements textuels ne se réduit pas un simple déchiffrement fermé, univoque et formel. L'intérêt également du dynamisme intertextuel dans la réception des œuvres littéraires, c'est qu'il mène le sujet/lecteur sur les traces d'une culture plurielle, qui établit un réseau de signification avec d'autres textes, voire avec d'autres systèmes sémiotiques et par là même avec d'autres artefacts artistiques. Il semble légitime d'affirmer de ce fait que le processus de réception dans cette perspective prend l'allure d'une « *relation entre le texte et le lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons* » (Jauss dans Brunet, 1983 : 69) d'où la *fusion des horizons* précitée.

Dans la même lancée que Jauss qui a tenté d'ajouter à l'acte de lecture les

antérieure serait investie dans les lectures à venir et celle-ci « conduit éventuellement à l'action par la transposition des contenus résultant d'une perception référentielle d'un texte littéraire. La référence littéraire devient alors une référence personnelle » (Max Roy, 200: 146). Cette dernière serait mobilisée dans l'actualisation de contenu. C'est ce que nous postulons du reste dans notre travail comme l'un des pendants de la construction de signifiance.

[62] À l'instar de lecteur Modèle (Eco), le lecteur implicite est une instance capable d'actualiser le contenu du texte. Toutefois, ce lecteur implicite *«* n'est pas ancré dans un substrat empirique, mais fondé dans la structure même des textes » (Iser cité par Toursel *et al.*, 2010: 32) Le lecteur implicite se voit comme une structure, elle-même composée de structure textuelle (narration, personnages, points de vue, etc.) Orientant le lecteur et mettant les points de repère dans le processus de lecture ; l'autre dimension est la structure d'acte qui se traduit en représentations du lecteur et sa construction d'un horizon de sens.

conditions historiques et culturelles de la réception, nous assistons avec Jean-Louis Dufays à un processus qui « casse » la clôture du texte pour en ajouter les paramètres mémoriels et culturels du lecteur. Au rebours d'une réception reposant sur la confirmation des structures textuelles – antérieures –, sur une tentative passive d'actualisation du contenu, l'acte de lecture est basé en l'occurrence sur ce que Jean-Louis Dufays qualifie de stéréotype de lecture. Le mot « stéréotype » évoque *a priori* une connotation péjorative dans la conscience commune, une représentation galvaudée d'anciens clichés de langage, d'esthétique ou de lieux communs appartenant à une époque révolue ; mais l'acte de lecture à présent ne repousse pas les représentations figées, il puise de ses lieux afin de destituer le texte de son hégémonie en matière de construction de sens et place le processus de réception à la fois dans un mouvement de rapprochement et de distanciation eu égard aux stéréotypes du sujet/lecteur. Avant d'examiner de près cette vision « stéréotypée » de lecture, il convient, en bonne logique, de voir ce que signifie le mot lui-même avant de passer au processus qui le sous-tend.

Les stéréotypes[63] correspondent aux généralités des idées reçues, aux sentiers parcourus et répandus dans la représentation partagée. Ces lieux communs pour le sujet/lecteur en tant qu'un membre de la société, de la communauté, s'apparentent aux « *clichés de langage, de poncifs thématiques ou d'idées reçues, la banalité, sous toutes ses formes* ». (Dufays 2011 : 17) En outre, il s'agit de paradigmes fixes que les individus mettent en œuvre dans leur exercice[64] quotidien. Paradigme[65] au sens d'ensemble de conceptions et de représentations figées, mais toujours en vigueur : le matériel verbal à titre d'exemple est un système de stéréotype partagé par la communauté linguistique puisque « *[l] a langue est par définition le système de stéréotypes le plus stable*

[63] Dans une perspective sociologique, les stéréotypes « *se présentent comme des clichés mentaux stables, constants et peu susceptibles de modification. Ils sont l'opinion majoritaire d'un groupe »*[63]. Si nous voulons donner une définition simple, loin d'être simpliste, les stéréotypes sont la somme des représentations tout en étant fixes, invariables et consensuelles. (Mannoni, 2016: 36)

[64] Il est à noter que les stéréotypes sont omniprésents aussi bien de côté de la production que de côté de la réception. De même que ces lieux communs sont impliqués dans le processus de production, de création, ils sont impliqués également au moment de l'actualisation de sens. Les stéréotypies sont « communes au contexte de l'énonciation et de la réception » (Dufays 41) fonctionnant comme un effet de miroir dans les deux facettes de création.

[65] Il nous semble intéressant d'évoquer la notion de paradigme par rapport au processus de lecture selon la perspective de Jean-Louis Dufays. Les individus voire les hommes de sciences à l'échelle scientifique mènent leurs travaux, leurs recherches et *a fortiori* leurs lectures en fonction d'un cadre de référence, un réseau de conceptualisation appelé paradigme. Ce processus de lecture cadré par des modèles connus, des schèmes communs jouent le même rôle que les stéréotypies. Pour mieux approfondir les différentes acceptions du paradigme, voir Kuhn, pour qui « le paradigme est un modèle ou un schéma accepté ». (Kuhn, 1983: 45)

qui soit, puisque c'est d'elle que dépendent tous les autres réseaux de signification. » (Dufays 41) Prendre le code linguistique pour un type de stéréotype implique de ranger également les codes stylistiques et sémantiques parmi les stéréotypes. Les codes culturels sont à même de faire partie de stéréotypes au même titre que les conventions thématiques (scène de rencontre/repas, archétypes mythologiques, figure emblématique du personnage héros, etc.)

Pour percevoir la phénoménologie de lecture dans cette posture théorique, il convient dès lors de s'interroger sur le statut du texte. Considérer en effet la lecture comme une mise en œuvre des stéréotypes confère à l'objet texte un statut analogue à celui du code linguistique. Ainsi,

> le texte comme un objet social, un réseau de signifiants dont les significations virtuelles sont limitées à l'intérieur de chaque contexte de réception […] La prégnance des stéréotypes a pour effet de rendre la plupart des textes lisibles, voire prévisibles, dans leurs contenus comme dans leurs formes ; c'est elle aussi qui rend possible, dans certaines limites, la constitution d'une théorie du texte (d'une sémiotique textuelle) (Dufays: 45)

Objet social, le texte se prête à une actualisation basée sur les conventions sociales et des schèmes préconçus dans l'élaboration du sens. De ce fait, lire et comprendre un texte aura comme corolaire la lecture et la compréhension des stéréotypes. La réception de l'œuvre littéraire requiert de ce fait la mise en œuvre de ces lieux communs et de les actualiser. La diversité des modes de réception se justifie par la diversité des contextes. Ces derniers étant le lieu des stéréotypes, la lecture en l'occurrence relève de l'actualisation des stéréotypes prégnants[66] dans ces contextes. Prégnance de stéréotypes qui ne doit en aucun cas laisser libre cours aux dérives interprétatives ni frayer le chemin aux libertés débridées de l'actualisation du contenu. Bien qu'ils soient la base de la construction de sens, les stéréotypes prennent pour appui les structures textuelles et s'en servent du support : le lecteur s'appuyant sur le substrat textuel doublé des codes linguistiques, stylistiques et culturels figés afin de construire le sens au gré des manipulations des stéréotypes d'une part et du substrat textuel de l'autre. L'acte de lecture *« se situe à mi-chemin entre la théorie de l'effet, qui tend à négliger le rôle créateur du lecteur, et la théorie de*

[66] Une objection pourrait se présenter à l'esprit, c'est que la lecture inféodée aux prégnances de stéréotypes laisse entendre la privation de la créativité du lecteur. L'objectivité se voit même altérée quant à la construction de sens. Or, la lecture s'immunise contre une certaine créativité débridée voire un subjectivisme inhérent à la lecture et tente dans la mesure du possible d'actualiser le sens en prenant en considération les conventions thématiques, culturelles et stylistiques enfouies dans le texte.

la réception, qui a tendance à le surestimer »[67] (Dufays 49). La lecture inféodée à la fois au substrat textuel et aux lieux communs tend à ramener le processus à juste mesure : pondérée entre prégnance hégémonique du texte et liberté créatrice du lecteur, la lecture désormais signe son recoupement avec la notion d'intertextualité dans la mesure où les textes, les codes linguistiques et stylistiques antérieurs sont convoqués dans l'actualisation de sens. La lecture basée sur

> la stéréotypie est le fruit d'un travail de « fabrication » portant sur l'ensemble des textes possibles : « Dans ce que nous mentionnons ici comme "fabrication", la relation intertextuelle opère par prélèvement de passages, d'idées, de schèmes issus de textes antérieurs, et par leur transfert mécanique dans un autre texte auquel ils s'intègrent plus ou moins aisément » (Bouché 1974: 44)/ (Dufays : 62)

Les conventions thématiques et culturelles qui caractérisent les structures « stéréotypées » sont des modèles et des schèmes[68] que le lecteur investit dans son actualisation. En clair, l'intérêt de la lecture comme stéréotype réside dans l'implication des échos textuels et la prégnance des intertextes cristallisés dans les stéréotypes de lecture. L'avenue théorique privilégiant les voies de stéréotypes dans le processus de lecture épargne la connotation péjorative des processus de stéréotypes : le recours à ces derniers, loin s'en faut, ne se réduit pas à des lectures figées et simplistes, mais elle convoque les structures communes dans une société ou un contexte donné, elle se sert de motifs et lieux communs reproduits au service d'une actualisation complète pour ne pas dire équilibrée de sens.

Si nous avons postulé que la notion d'intertextualité constitue une dynamique dans le processus de réception, c'est pour révoquer en doute les

[67] La lecture tend à favoriser les théories internes dans leur recours aux instances textuelles et l'appui sur le rôle actif du lecteur dans la construction de sens qui a fait du reste le fer-de-lance des théories externes. On l'aura compris, le processus de lecture empreinte une voie médiane entre les théories de l'effet (internes) et les théories de réceptions (externes). L'un des critères majeurs des stéréotypes, le type idéal pour ainsi dire comme Max Weber, est le phénomène de figement. Lequel accompagne le sujet/lecteur dans sa démarche en opérant des associations différentes pour chaque lecteur, mais demeurent fixes : les associations thématiques dans un roman (amour/souffrance), (nostalgie/douleur), (voyage/altérité) nous pouvons aligner d'autres aspects figés dans nos lectures relevant de critères stylistiques (oxymore baudelairien), (descriptions balzaciennes), (hermétisme rimbaldien) ou phrases proustiennes, etc. Quoiqu'on dise sur les associations figées, les automatismes génériques ne sont pas en reste dans l'actualisation de sens dans la mesure où certaines catégories de discours sont réputées par les thématiques traitées (poésie/lyrisme), (théâtre/tragédie, comédie, etc.) (Cf. Jean-Louis Dufays, 2011.)

[68] Même aux yeux d'Umberto Eco, pour qui le texte est l'instance génératrice de sens au gré de la coopération interprétative, il glisse en filigrane cette notion de schème en termes de « compétence encyclopédique [qui] se fond sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur ‘'constance'' statique ». (Eco, 1985 : 31) Les théories externes recoupent à certains égards les théories de l'effet dans leur phénoménologie de l'acte de lecture. De ce fait, un usage syncrétique de ces théories nous permet la construction de signifiance à partir des données extratextuelles en s'appuyant sur des données textuelles immanentes.

lectures purement formelles et figées des œuvres littéraires qui demeurent du reste un lieu de conflit dans l'esthétique de la réception. A la dimension « inter » du dynamisme intertextuel, s'ajoute le régime opérationnel de la notion qui soustrait la réception aux filiations esthétiques, aux enracinements culturels et tendances philosophiques et inscrire le sujet/lecteur dans une dimension qui pourraient être aussi bien intertextuel qu'interculturel étant donné que « *les textes littéraires constituent d'excellentes passerelles entre les cultures puisqu'ils sont des révélateurs privilégiés des visons du monde* » (Collès, 1994: 15-17). Même en tant qu'objet de la sémiosis, le texte aurait toujours besoin d'une dynamique médiatrice pour transmettre et transposer les substrats culturels ; l'intertextualité de ce fait greffe les textes les uns sur les autres et met à profit leur corrélat culturel. Au cœur même de la réception des œuvres littéraires, le dynamisme intertextuel va servir de ressort dans le processus du passage de l'intertextuel à l'interculturel.

BIBLIOGRAPHIE

BRUNET, M., « Pour une esthétique de la production de la réception », *Sociologies de la littérature*, volume 19, N° 3, 1983, pp. 65–82.

COLLES, L., *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, Bruxelles, Boeck-Wesmael, 1994.

DOGUET, J-P., *L'art comme communication*, Paris, Armand Colin, 2007.

DUFAYS, J-L., *Stéréotypes et lecture*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

ECO, U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

FREIJOMIL, A.G., « Les pratiques de la lecture chez Michel de Certeau », Les *Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 44 | 2009, Online depuis 29 Novembre 2011. URL : http://journals.openedition.org/ccrh/3533 02/02/19.

GILLE, T., *Théorie de lecture littéraire*, PUQ, 2007.

GODARD, A., « De l'acte à l'expérience : la lecture comme effet », *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, automne 2005, URL : http://www.fabula.org/acta/document1025.php. Consulté le 02/02/19.

ISER, W., *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, 1997, Pierre Mardaga, p.50 [en ligne]. URL : https://books.google.co.ma/books. Consulté le 02/02/19.

JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KUHN, T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983.

MANNONI, P., *Les représentation sociales*, Que sais-je, Paris, PUF, 2016.

TOURSEL, N., VASSIVIERE, J., *Littérature textes et théories critiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

RIFFATERRE, M., « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330, consulté le 2 mai 2019.

THONON, M. (2004), Entretiens avec Jean Caune, Bernard Darras & Antoine Hennion [en ligne], disponible sur https://www.academia.edu, consulté le 19/02/19.

YVES, G., « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », Semen [en ligne], 1 | 1983, consulté le 31 Janvier 2019. URL: http://journals.openedition.org/semen/4261.

SYMBOLIC BODIES: A SEMIOTIC READING OF SHAKESPEARE'S *OTHELLO*

Anca-Gabriela Apostol[69]

University of Bucharest

Abstract: *In this paper, the author performs a semiotic analysis of one of the conflicts at the core of Shakespeare's Othello, namely that between the eponymous character and Desdemona. Each of the characters is shown to employ a different semiotic code, in accordance with their view of the world and of themselves. The world, too, is seen as an arrangement of objects and a network of intersecting systems of signification. In this analysis, the respective codes of the two are reflected primarily at the level of the body, which becomes a point of convergence of individual and collective symbols. It appears that the difference between codes creates a striking dissonance between the protagonists, especially due to Othello's desire to render Desdemona a passive receptacle. In this way, we conjecture, she might reflect, complement, and enhance his personal system of signification. As a woman, she is particularly threatening because of her potential to overstep bodily boundaries. The present work shows that, in order to prevent this outcome, to fill the gaps in his own symbolic body, and to avert chaos, the main character attempts to symbolically unpack his lover. When she resists, he continues by commodifying her. His final act represents the culmination of this process, which appears to be unsuccessful.*

Keywords: *Othello, semiotics, commodification, female body, systems, institutions.*

Introduction

People, not just objects, represent fundamental elements in a system of signification. For this reason, both the person in question and those with whom they interact have to employ similar semiotic codes in order to have a harmonious relationship. Disharmony arises when there is an incongruity between codes. Naturally, every element of a person's body and environment can be codified in this manner, and consequently introduced into an arrangement of objects to be appropriated, modified in accordance with one's desires, or eliminated altogether. This semiotic approach also begins to illuminate Shakespeare's *Othello* by unpacking the internal logic of the main character's negotiation of Desdemona's codes.

My contention is that, as a result of Othello's internalized inadequacy on several levels – in terms of rhetoric and refinement ("I…have not those soft

[69]apostolanca10@gmail.com

parts of conversation that chamberers have" III.3.305-6), beauty or lack thereof, age, race ("for I am black…[and] declined into the vale of years" III.3.306-7), as well as profession ("the neighing steed, and the shrill trump, /The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife, /The royal banner, and all quality, /Pride, pomp and circumstance of glorious war" to which he wishes farewell when he declares that his entire "occupation's gone"III.3.404-403-6) –, what he desires of Desdemona is for her to be an empty vessel onto which he might inscribe meaning and compensate for his perceived incompatibility with the world, or Venice seen as the world. The source of conflict and the catalyst of the tragedy is, then, the clash between this aspiration and Desdemona's pre-existing symbolic charge, in itself a result ofher being eclectic, problematic, and modern before her time.

Far from being the "fair Desdemona", "a maiden never bold; of spirit so still and quiet that her motion blush'd at herself", as Brabantio initially thinks of her, the woman is revealed by certain subtleties to have a darker, more subversive, side, contrary to the norms of the age (I.2.112-4). In fact, it is she who takes the initiative and brazenly woos Othello herself, albeit indirectly, by asking him to impart his story-telling gift to a hypothetical friend of his that might love her, who in her eyes would become by this the ideal man:

> She gave me for my pains a world of sighs…/ She wish'd she had not heard it, yet she wish'd/ That heaven had made her such a man: she thank'd me,/ And bade me, if I had a friend that loved her,/ I should but teach him how to tell my story./ And that would woo her. (I.3.183-191)

In fact, she is portrayed as ravenous and uncanny from the very beginning. Her bizarre preferences and appetite are reflected by the stories she would "seriously incline" to hear, namely those centred on monstrous characters such as "the Cannibals that each other eat,/ The Anthropophagi and men whose heads/ Do grow beneath their shoulders" (I.3.166-8). It is such accounts that have her "with a greedy ear/ devour up [Othello's] discourse" (I.3.174). Her interaction with Iago also casts doubt on her meekness, seeing as she elicits his opinion of her, presumably expecting a compliment, participating then in a playful exchange with her husband's ancient: "What wouldst thou write of me, if thou shouldst praise me?" (II.1.131). Indeed, it is not impossible that she might be referring to herself by that "deserving woman" who "in the authority of her merit, did justly put on the vouch of very malice itself" that she asks Iago to praise (II.1.160-3). Desdemona thus appears not as subdued and self-effacing as her father and husband believe her to be, but as rather sociable and forward.

Other scenes display her duplicitous nature as well; at a certain point, she herself claims in an aside: “I am not merry; but I do beguile/ the thing I am, by seeming otherwise” (II.1.137-8) – echoing Iago’s preliminary warning (“I am not what I am”). Let us not forget, too, that she deceives her father and elopes with her lover and that she attempts to hide the disappearance of the handkerchief.

These elements are compounded by the rapport between her and Othello. He is painfully aware of the magnetic lure which has the potential to cloud his judgment. He states: “I'll not expostulate with her,/ lest her body and beauty/ unprovide my mind again” (IV.1.225-7). Similarly, she openly asserts her feverish passion for (although not limited to, but as a fundamental character trait) her Master: “That I did love the Moor to live with him/ My downright violence and storm of fortunes/ May trumpet to the world” (I.3.283-5). She must, indeed, beguile that which she truly is because her curiosity and accessibility are at odds with social expectations of her. Therefore, her social persona exceeds and overwrites the pattern, but is invariably subjected to the struggle between her personal discourse, or her self-narrative, and the “institutional discourses” mentioned by Gubrium and Holstein. The latter, embodied by “people processing and regulating institutions”, obstruct the authentic production of self-narratives by checking, eliciting, screening, moulding, and emphasizing some aspects or even entire narratives over other such aspects (164). This tension is reflected at the level of the body, since it is the body that contains the network of internal and external power relations. As expressed by semiotic interactionists, it is the “site of struggle between the realm of the symbolic (i.e. the self) and the physiological (i.e. the corporeal)” (Vannini: 237). In this sense, it is here that the negotiation of self and other (in which regulating institutions are included) takes place; it is also here that the inevitable confrontation of the two is rendered visible and often readable. Seen so, the body – both one’s own and the ones people come into contact with – represents a symbol which is employed in one’s discourse about oneself as the centre of one’s experience. It is both logos and the “scene of discourse” that Peter Brooks mentions: “But long before Freud comes on the scene, the body, made semiotic through its marking, becomes a key organizing element in narratives. . . the whole point of "Philosophy in the Boudoire” . . . is to make the body the scene of discourse” (47).

At the same time, discourses and bodies-as-discourses are inevitably enmeshed in a web of individual meanings, collective significations, and power

relations which may or may not warp the original symbolism inscribed onto it by the host. Vannini puts it best when he integrates semiotics into interactionist approaches to the body, arguing that, when bodies are appropriated and verbally articulated by human beings, they enter the realm of discourse as goods with varying degrees and types of value:

> Herein lies the fundamental premise of a socio-semiotic understanding of the body consistent with the interactionist tradition: despite its essential biological nature, as soon as the body becomes an object of discourse it is invested with symbolic meanings and symbolic value – use-value, sign-value, exchange value, and sign-exchange value – through the functioning of a discursive and material order. (10)

These additional values, we might say, place the body in a system, or economy, of objects, as that suggested by Baudrillard in *The System of Objects* (where he describes the all-too-human tendency of desiring, acquiring, and organizing mostly inanimate objects according to a personal logic which is nevertheless inflected from without), conflated with *The Consumer Society* (where he classifies the body as "the finest consumer object" 129). This order of bodies as things constitutes a perfect theoretical background for Othello's perspective on Desdemona, as well as his attempt to reinscribe this scene for discourse with meanings of his own or meanings that serve his desire to fit in.

As Carol Neely maintains, Othello tries to "complete himself by compensating for his own misshapenness through the stories that allow him to shape others" (132). Because of his union with Desdemona, she becomes the perfect subject for his project. Regarding her as an object in his personal system, one with use, sign, and exchange values set in accordance with the workings of his own broader system, he physically and symbolically commodifies her. Desdemona as a character in Othello's narrative – set into motion by Iago's scheme and perpetuated by the compensation project –, but most importantly Desdemona as a body to engage with, are invested with capital and toyed with in his process of negotiation or establishment of a favourable rapport with the world. The notion of commodification is not altogether new, seeing as it stems from an attempt to check the overflowing female body. Shildrick writes about a mindset which can be traced back to the Pythagorean Table (the table of opposite pairs, to which certain sources add the male/female opposition): "the masculine has been associated with the limit, the feminine with the limitless, where the latter implies a failure of the proper…Women are out of control, uncontained, unpredictable, leaky: they are, in short, monstrous" (31). This can be regarded as a prefiguration of the

'demonic woman' archetype that Desdemona embodies. Moreover, the woman is "capable of defeating the notion of fixed bodily form, of visible, recognizable, clear and distinct shapes as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious", Shildrick continues by referencing RosiBraidotti'scomment on the maternal body (29). Such is the potential for growth and sheer productivity of women that they threaten to cross the border and encroach on the space of the other, presumably male. Peter Stallybrass' essay, "Patriarchal Territories: The Body Enclosed", confirms the fact that, during the Renaissance, the female body was seen as "naturally grotesque", which, in turn, led to the permanent surveillance of women at three levels: "the mouth, chastity, the threshold of the house" (Stallybrass in Jankowski: 38).In fact, Bakhtin too classifies the female body as grotesque, particularly because of its protrusive aspect and its fertility (occasioning even a metaphorical association of grotesque realism and the body of a woman: "the fruitful earth and the womb. . .always conceiving" (21).

Thus, again, the source of conflict is the pre-existing meaning Desdemona has forged for herself by subverting the archetype and thwarting, through small-scale gestures and attitudes, the expectations of the social network in which she is immersed. Being "guilty of having an errant female pathology," as Kaara Peterson suggests, she is also granted, or at least assumes, a type of poetic licence by which the discourse she embodies is individualized in a way that resists appropriation by the male figure (Peterson in Stockton: 210). As a result, her husband is "eaten up with passion" (in Iago's terms), the woman becoming "our great captain's captain" (in Cassio's); not only is she not a passive receptacle, but she threatens *his* symbolic integrity. According to Valerie Traub, his psyche is torn between extremes, one side striving for romantic love – the equivalent of stasis and calm –, the other tormented by Desdemona's sexuality – associated with chaos and violence. He struggles to achieve romantic love, in the absence of which only chaos remains: "Excellent wretch! Perdition catch my soul/ But I do love thee! And when I love thee not,/ Chaos is come again" (III.iii.92-4). If the monstrous being subverts the usual course of nature, being "an affront to the expected", as Shildrick writes, or that it "throws doubt on life's ability to teach us order", as her reiteration of Canguilhem's assertion indicates, then it is not surprising to note how the apparent monstrosity, or irregularity, of Desdemona might both be both pacifying and disturbing (Shildrick: 29).

Othello therefore likens the ideal love Desdemona is supposed to furnish to the calm after a storm, a storm which can symbolize both war and, as Traub continues, the consummation of sexuality: "If after every tempest come such calms/ May the winds blow till they have waken'd death!" (II.i.183-4). However, her "downright violence and storm of fortunes", in sexual terms or otherwise, greatly opposes this aspiration. Commodifying her becomes a necessity, not just a tendency, if he is to mask his defeated masculinity and his other perceived flaws.

In commodifying her, he also becomes a consumer of her symbolically-charged body. What this consumption implies is, to Peter Brooks, an "epistemophilic project" (5). The desire that he experiences is, actually, thirst for knowledge. This "desire to know" the lover's body represents a gateway to the field of social relations that the body itself, particularly Desdemona's, incorporates. As a result, possessing and marking it is essential for his integration in the society that she epitomizes. The norms regulating behaviour within these society, where they in place or operative, would have confined her, restricted her evolution, and left her permeable. Instead, her departure from them renders her indomitable, visible, and ultimately an *Other*. Stockton agrees that, for Othello, the most tortuous aspect of this relationship is not the fact that his wife is not what he thought her to be, but the very fact that she *is*, that she has a life and a body of her own (76). Cavell phrases it concisely: "Nothing could be more certain to Othello than that Desdemona exists; is flesh and blood; is separate from him; other" (138). She is fated to become a sacrificial victim because her concreteness is troubling and inconvenient.

Her dissolution begins when he starts to regard her as mere parts brought together instead of a coherent whole. Baudrillard explains that

> A woman broken down into a syntagma of erogenous zones is classified exclusively by the functionality of pleasure, to which the response is an objectivizing and ritualizing erotic technique that masks the anxiety associated with the interpersonal relationship while at the same time serving as a genuine (gestural and effective) dose of reality at the very heart of perversion as a fantasy system. (*A System*,102)

What this reveals is the fact that the segmentation of the female body not only renders it easier to possess or 'digest' as part of a process ending in a desired sense of reassurance, perhaps necessary considering its menacing expansion. However, it is also paramount to the systematization of the lover – obtaining a "credibility factor" or a "technical rationale" – meant to turn the incomprehensibility of Desdemona's foreign, intractable, code into a legible text.

Conclusion

To this end, Othello demands: "Let me see your eyes" (IV.2. 26). Then, her face becomes a book onto which he translates his distorted impressions: "Was this fair paper, this most goodly book/ Made to write 'whore' upon?" (IV.2.72-3). He also focuses solely on the hand as an instrument of deceit: "'twas that hand that gave away my heart" (III.4.45). Her transformation is complete, in his eyes, when she is rendered completely inanimate, a literal object, as "monumental alabaster" (V.2.5), "cold, cold…even like thy chastity" (V.2.287-8), "an entire and perfect chrysolite" (V.II.146), a "pearl" (V.2.348). Traub believes that "by imaginatively transforming Desdemona into a jewel – hard, cold, static, silent, yet also adored and desired – Othello is able to maintain both the distance from and his idealization of her" (40). Still, it seems to be rather a symbolic neutralization of her agentivity, which is to be followed by the sacrifice itself. Unable to either interpret the meaning of the woman's body and character or to possess her in a way that enables him to repair his self-image, he has no other option than to remove her altogether. The act of smothering may be seen as a final instance of what Stallybrass considered to be the restriction of the mouth. The act of killing himself occurs as a result of his realisation that the order to which he and his lover belong is more comprehensive, Desdemona being only one materialisation. It might be that, actually, he himself represents an object within a system, the rest of which he cannot reconcile and with which he is not compatible.

BIBLIOGRAPHY

BROOKS, P., *Body Work.* Massachusetts: Harvard UP, 1993.

BAKHTIN, M., *Rabelais and his World*.Translated by Hèléne Iswolsky.Indiana: Indiana UP, 1984.

JANKOWSKI, T.A., *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana: U. of Illinois P., 1993.

SHILDRICK, M., *Embodying the Monster*. London: Sage Publications, 2002.

BAUDRILLARD, J., *The System of Objects*. Translated by James Benedict. London: Verso,1996.

SHAKESPEARE, W., *Othello*. London: Collins Classics, 2011.

GUBRIUM, J.F., HOLSTEIN, J.A.,"Narrative Practice and the Coherence of Personal Stories".*The Sociological Quarterly* 39.1 (1998). 163-187. Web.10.04.2019.

NEELY, C., *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*. Urbana: U. of Illinois P.,

1985.

VANNINI, P., *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. 2006. Edited by Dennis Waskul and Phillip Vannini. Abingdon: Routledge, 2016.

TRAUB, V., *Desire and Anxiety*. Oxon: Routledge, 1992.

CAVELL, Stanley., "Epistemology and Tragedy: A Reading of Othello". *Daedalus* 108.3 (1979). 27-43. Web 10.04.2019.

STOCKTON, W., "Chasing Chastity: The Case of Desdemona". *Rethinking Feminism in Early Modern Studies: Gender, Race, and Sexuality*. Edited by Ania Loomba and Melissa E. Sanchez. London: Routledge, 2016.

VELIMIR HLEBNIKOV, ÎN CÂTEVA LINII, TRASATE PE MUCHIA ASCUȚITĂ A TIMPULUI SĂU

Irina Lazăr[70]

Cercetător independent

Abstract: *In the presen tarticle I offer a synthesis of some data on the work of Vladimir Hlebnikov, one of the most significant representatives of futuristic art in the Russian avantgarde. At the same time, in a lookout on poetry, I have tried to outline his portrait in the context of the troubled times he lived through, the early 20th century, also known as „The Silver Era".*

Keywords*: poetry, avant-garde, Futurism, language, creation.*

Introducere

Fără îndoială, poezia există peste tot. Ea nu trebuie chemată, inventată, nu trebuie să fie invocată neapărat, ea este pretutindeni. Este un reflex al vieții, la fel cum viața însăși își desemnează multiplele sale forme de manifestare prin noi, prin lucrurile din jurul nostru. Poezia, în esență,alternează pasivitatea cu acțiunea și, de aceea, referindu-ne la poeți, dintr-o perspectiva jungiană, bărbații care scriu poezie își afirmă prin versuri existența acelui *anima*, profund, abscons, iar femeile, dimpotrivă, se manifestă prin *animus*. Desigur, de-a lungul timpului au existat mai multe puncte nodale în formele poetice, în estetică, dar în esență, poezia înseamnă limbaj, muzicalitate, ritm, metaforă (aici ne vom lovi de adepții naturalismului și ai realismului poetic, pe linia poeziei americane în special), dar chiar și fără lipsa unei metafore, ca figură de stil recognoscibilă într-un text poetic, poți să distingi între lirism și proză.

Vorbind despre poezia modernă, cea caracterizată prin așa numitele "categorii negative", a cărei bornă este reprezentată, în opinia sa de Baudelaire, dar și de un Mallarmé sau Rimbaud, teoreticianul german Hugo Friedrich observa:

> Celui dornic de inițiere nu i se va putea da la început alt sfat decât să încercea-și obișnui ochii cu obscuritatea care învăluie lirica modernă.Pretutindeni, observăm tendința ei de a se ține departe de comunicarea unor înțelesuri univoce. Dimpotrivă, poemul se vrea a fi o alcătuire suficientă sieși, cu multiple radiații de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv

[70]irina31@gmail.com

> asupra straturilor pre-raționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor.
> Această tensiune disonantă a poemului modern se manifestă și în altă direcție. Astfel, trăsături de proveniență arhaică, mistică, ocultă, contrastează cu tăioasa intelectualitate, modul simplu de expresie cu complexitatea exprimatului, rotunjirea limbajului cu nerezolvarea conținutului, precizia cu absurditatea, precaritatea motivelor cu cea mai violentă mișcare stilistică. Sunt în parte tensiuni formale și adeseori nici nu trădează vreo altă intenție, dar ele apar și în conținuturi. (Friedrich, 10)

Pornind de la acest fapt, trecem la prezentarea unei excepții, în peisajul oricum insolit a ceea ce înseamnă lirica secolului XX. Hugo Friedrich a fost un romanist și, mai mult decât atât, nu a pus accent pe mișcările de avangardă din prima jumătate a secolului, considerându-le mai mult un fel de experimente poetice.

Rusia de la începutul secolului XX a fost scena unor intense frământări sociale și politice, tulburări care au culminat în cele din urmă cu Revoluția din octombrie 1917 și cu serioase represiuni în rândul artiștilor. Așa numitul "Veac de argint" a fost marcat în literatura rusăde negarea vehementă a scriitorilor clasici, apariția simbolismului, apoi ale unor curente cum ar fi akmeismulși curentele avangardiste: futurism, chiar cu tente de anarhism, constructivism, imaginism. Criza intensă socială își spunea cuvântul evident prin poezie, ducând de la decadentism la protest, la manifestări extreme, culminând în anii '20 cu o serie de sinucideri (Vezi, de exemplu, S. Esenin, V. Maiakovski, Marina Țvetaeva, unele dintre acestea în condiții încă neelucidate). Așa cum se știe, condițiile extreme duc la o artă înfloritoare, iar artiștii, oglinzi inevitabile ale epocilor istorice, își pun amprenta pe toate acele timpuri frământate. Laolaltă cu preluarea unor curente occidentale, apar căutările autentice, originale, simbolismul rus și apoi avangardismul fiind puternic impregnate de un suflu revoluționar și protestatar.

Între aceștia, Velimir Hlebnikov, este o figură aparte, frecventând cercurile futuriștilor, dintre care menționămpe V. Maiakovski, N. Goncearova, M. Larionov, K. Malevici, dar și alții, cu o puternică tentă experimentală în scrierile sale. Poetul Velimir Hlebnikov nu a fost interesat politic în ceea ce scria, deși a trăit într-un mediu extrem de activ din acest punct de vedere, el circumscriindu-se mai degrabă unei zone aparte, a unor creatori care au căutat să nege timpul, cauzalitatea, care au privit cuvântul ca punct de plecare al creației, într-un sens mistic, a unor creatori care au văzut cuvântul ca un punct de plecare către alte lumi, căutând să creeze punți între diverse forme de expresii artistice. Conform studiului Cameliei Dinu:

> Moderniştii ruşi s-au ocupat de conştientizarea şi de depăşirea limitelor raţionale ale comunicării (prin limbajul transmental, de exemplu), de definirea atitudinii critice, de ascetismul formei (prin tendinţa către sinteză, către abstractizare şi esenţializare). (Dinu, 90)

Toate aceste manifestări au fost înfloritoare și au generat puternice ecouri, până în perioada timpurie a anilor ’30:

> Primele scrieri ale avangardiştilor, în general, şi ale futuriştilor în special au fost privite în Rusia ca o isterie grafomană şi cenzura nu a văzut nici un pericol în manifestările excentrice, ostentative ale futuriştilor. După victoria Revoluţiei din 1917, cam patru ani au trăit avangardiştii ruşi frenezia „comunismului eroic”. Cu timpul, realismul socialist va deveni singura cale oficială de urmat în artă. La începutul anilor ‘20 futurismul a încetat practic să mai existe, iar în 1932, în URSS, se interzice oficial orice manifestare artistică de avangardă.” (idem, 108)

Poetul Velimir Hlebnikov moare chiar înainte de aceste evenimente, după ce fusese internat în spitalul din Harkov, în anul 1922, în perioada unei penurii și a foametei, la numai 37 de ani.

Trecând cu creația sa de la Atelierul Poeților, *Цехпоэтов*, al adepților akmeismului, caracterizat printr-un echilibru al expresiei, între fizic și metafizic, între diversele forme de manifestare, un centru destul de eterogen în care s-au afirmat poeți precum Anna Ahmatova sau O. Mandelștam, extravagantul Velimir Hlebnikov ajunge în cele din urmă a fi printre promotorii manifestului futurist– “O palmă dată gustului public”, *Пощечинаобщественномувкусу*, (decembrie, 1912, alături de V. Maiakovski, D. Burliuk,Krucionîh), manifest pe care îl oferea, cu eleganță, în loc de meniu la restaurante (ibidem,104).

Fig. 1. *Jocul în iad*, 1912[71] - Coperta broşurii
Artiști: Natalia Goncearova, Velimir Hlebnikov, Aleksei Krucionîh

[71] Opera de artă *Jocul în iad* este emblematică în ceea ce privește ambițioasa încercare a adepților curentului futurist de a crea o legătură între scriitori și artiștii vizuali. Executată în întregime prin metoda litografierii,

Ideile futuriste, care cuprind în ansamblu: omul nou, inventarea unui nou limbaj, o nouă raportare la lume, o nouă perspectivă asupra artei, văzută ca un conglomerat în care diversele genuri ar trebui să fie fluide, să relaționeze între ele, sunt cele la care Velimir Hlebnikov aderă cu entuziasm. V. Hlebnikov nu a fost un militant social, ci mai degrabă un inventator, un căutător, un fel de "extraterestru antic", ca să apelăm la un termen TV de astăzi, depășind cu mult ideile timpului său, prin faptul că, paradoxal, a apelat la vechile idei ale lui Pitagora, în ceea ce privește teoriile privind importanța primordială a numerelor,sau a săpat în cuvinte spre rădăcinile lor pentru a le găsi noi sensuri, noi explicații, în acord cu natura. Astfel, referindu-se la poezie, Hlebnikov scria:

> Unii scriu că versurile trebuie să fie ușor de înțeles. Totuși, firma din stradă, scrisă într-o limbă simplă și clară „Aici se vinde..." încă nu-i ceea ce s-ar numi versuri. Dar se înțelege ușor despre ce este vorba. Pe de altă parte, de ce descântecele și vrăjelile așa-numitului grai al farmecelor, limba sacră a păgânismului, aceste "șagadam, magadam, vîgadam, piț, pați, pațu" – sunt șiruri ale unei culegeri de silabe, în care rațiunea nu-și află locul și parcă ar fi un limbaj transrațional al cuvântului din popor. Acestor cuvinte lipsite de înțeles li se atribuie între altele puterea cea mai mare asupra omului, farmecele vrajei, influența directă asupra soartei omului. În ele este centralizată vraja cea mai înaltă. Lor li se atribuie puterea de a cârmui binele și răul și de a dirija inima firavilor. Rugăciunile multor popoare sunt scrise într-o limbă neînțeleasă pentru cei ce se roagă. Oare hindusul înțelege Vedele? Rusul nu înțelege slavona veche. Polonezul și cehul nu înțeleg latina. Însă rugăciunea scrisă în limba latină acționează nu mai puțin intens decât firma prăvăliei. În acest fel, graiul fermecat al descântecelor și vrăjilor refuză să aibă ca judecător al său rațiunea cea de toate zilele." (Hlebnikov, 98)

Tocmai pe această componentă abisală a limbajului, văzut ca punct de plecare a unei comunicări universale, se bazează și colaborarea cu A. Krucionîh (un alt poet membru al grupării futuriste) pe unul dintre cele mai controversate proiecte ale avangardei – zaum (заум), limbajul transmental, care se baza mai mult pe sonorități, pe sunete, decât pe înțelesul comun al cuvintelor. Astfel, prima consoană putea determina un cu totul alt sens al cuvântului decât cel obișnuit, de la rădăcinile unor verbe se puteau crea multe alte cuvinte.

---

incluzând aici și textul manuscrisului, cartea reprezintă un vârf al măiestriei publicațiilor futuriste. Lăsând în urmă tradiționala separare între imagine și text, limbajul experimental al lui Hlebnikov și poemul lui Krucionîh au fuzionat cu imaginile îndrăznețe ale Nataliei Goncearova într-o prezentare directă, sintetică. Răul, așa cum este redat de Goncearova, poate fi interpretat ca o luare în râs profană a a icoanelor rusești sau a altor reprezentări religioase, dar, având în vedere contextul avangardist, utilizarea iconografiei rusești rămâne ambiguă, putând însemna și un omagiu adus artei populare a țării sale. Această fuziune provocatoare între literatura modernă și artele vizuale va continua să capete teren în Rusia și în alte țări, lucrările rezultate constituind exemple timpurii ale ceea ce numim în prezent artă multimedia.

În acest sens, găsim scris de către Hlebnikov în capitolul *Temeiul nostru* (1919), referitor la crearea de cuvinte: "Creația de cuvinte este detonarea tăcerii lingvistice a straturilor surdo-mute ale limbii." (idem, 83) Un exemplu de punere în practică a acestui experiment, care se voia combinat pe mai multe planuri ale artei, este opera *Victory over the Sun*, un libret scris în limba *zaum* de A. Krucionih, cu prolog de V. Hlebnikov, muzica și jocul scenic fiind asigurat de către alți artiști futuriști, pus în scenă la Luna Park din Sankt Petersburg. Experimentele de limbaj s-au întins atât spre muzică, cât și spre pictură, grafică, un exemplu fiind afișele stranii ale futuriștilor, în care scrisul se confundă cu desenul, într-un joc de lumini și umbre.

Fig. 2. Posterul lui El Lissistzky pentru o producție post-revoluționară a operei *Victorie asupra soarelui*

O altă concepție a lui Hlebnikov pe care o găsim dezvoltată în eseurile sale este aceea că lumina este unitatea de bază a lumii, tot așa cum vechii filosofi greci căutau să pună un element sau altul ca punct de plecare pentru existența tuturor lucrurilor. Această concepție și-o exprimă V. Hlebnikov într-o prelegere ținută în anul 1920 la Harkov.

Concluzie

În acest univers vast de preocupări al unui om care a trăit intens, dar pe o durată scurtă, și a avut asemenea viziuni este destul de greu să alegi o cale de analiză sau alta, fiecare dintre trăsăturile sale ducând spre alte abordări. Au rămas câteva scrieri și poeme de o stranie frumusețe, care dincolo de o explicație sau de alta, rezistă prin ele însele:

În noaptea adâncă/ Eu am ieșit adolescent și singur,/ Acoperit cu plete dese/Până la pământ. În jur stătea noaptea, Era singurătate;/ Îmi doream prieteni,/ Pe mine mă jinduiam./ Mi-am aprins pletele/ Zvârcoleam smocuri și cârlionți/Incendiind câmpiile, copacii – Și se făcu mai vesel/Ardea Hlebnikoviana câmpie, Și-n întuneric ardea vâlvoi Eu-l de foc./ Acum eu plec./Și-n loc de Eu/Stătea Noi!/Vino, cruntule variag/Adu lege și onoare. [72] (Hlebnikov, 145)

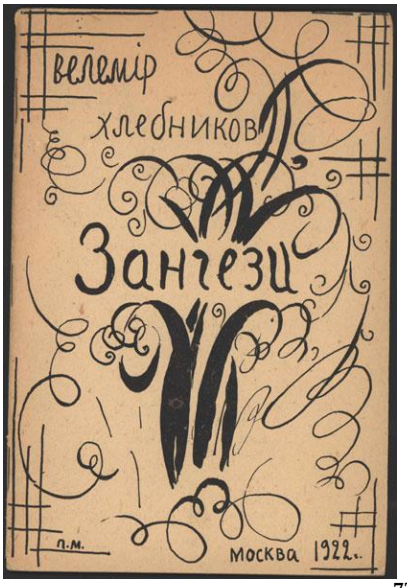


Fig. 3.Velimir Hlebnikov, *Zanghezi*[73]
Coperta de volum, 1922

BIBILOGRAFIE

DINU, C., „Modernismul literar rus: De la decadentism la avangardă.”, *ROMANOSLAVICA* XLI: 87-110, Editura Universității din București, 2006.

FRIEDRICH, H., *Structura liricii moderne*, Editura Univers, 1969.

HLEBNIKOV, V., *Opere Alese*, Coordonator Alexandru Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

https://www.theartstory.org/movement/russian-futurism/artworks/

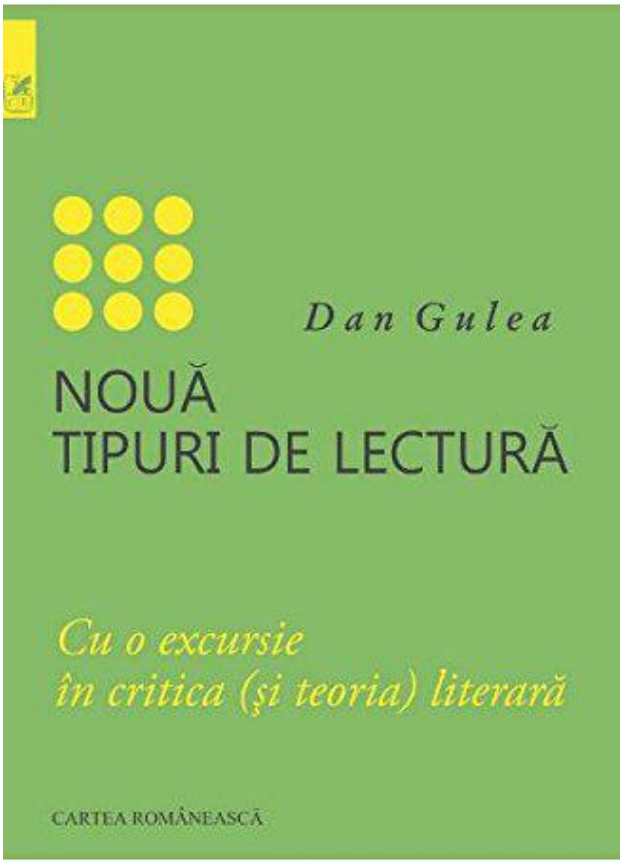
https://en.wikipedia.org/wiki/Victory_over_the_Sun

[72] Un poem fără titlu, scris la începutul anului 1922.

[73] *Zanghezi* este opera de sinteză a lui Velimir Hlebnikov, o “suprapoveste” publicată chiar în anul 1922, anul în care poetul a murit. Această operă-poem este un gen hibrid, care exprimă în mod enciclopedic complexitatea întregii sale creații.

BOOK REVIEW

(Carolina BULZ)



NOUĂ TIPURI DE LECTURĂ – CU O EXCURSIE ÎN CRITICA (ŞI TEORIA) LITERARĂ

[Author: Dan Gulea; Publisher: Cartea românească; Year: 2018; 238 pages]

A didactic author[74], Dan Gulea is a writer, theorist and literary historian, member of the Romanian Writers' Union, with a PhD on the Romanian avant-garde and an award-winning title on the same topic[75]. His most recent volume, here under analysis, has drawn my attention due to its focus on reception studies. It is in fact a collection, enriched annually, of reviews published in

[74] He is a teacher of Romanian literature at "Mihai Viteazul" National Highschool in Ploieşti.
[75] *Marginaliile avantgardelor* (2016) – chosen "Book of the Year" by the Bucharest Branch of the Romanian Writers' Union.

prestigious Romanian literary magazines and on his blog[76]. With the exception of two disparate essays on foreign authors (Ezra Pound and Mihail Şolohov), the author focuses on the critical reception of several iconic figures of Romanian literature (Ion Creangă – presented, in a psychoanalitic key – alongside Lewis Caroll; George Bacovia – a formalist/ textual interpretation; Hortensia Papadat Bengescu's posthumous novel read through the lense of mythical-archetypal criticism; Mateiu Caragiale's biographical implications; Tristan Tzara's fashion-inducing (literary) statements; the potentialities of queer studies revealed by an investigation of Gherasim Luca's *Passive Vampire* journal; the creative reading of the „non-text" focused on Şerban Foarţă's use of the „verlan" and ready-made; and – last but not least – a discussion of Mircea Cărtărescu's contribution to Romanian literary history, with a final focus on *Solenoid* (his last but one novel[77]). This survey of critical approaches is completed by an investigation of several – more or less recent – literary histories (authored by Nicolae Manolescu, Mircea Anghelescu, Ion Bogdan Lefter, George Călinescu etc.) as well as an investigation of a few studies that bring fresh perspectives (for example, „limology" or the investigation of borders and limits in literary and cultural studies, the literary histories of Romanian wines and, respectively, narcotics, as well as a survey of the main TV chroniclers). What is common to all of these approaches, and pertains to the stylistic matrix of the author is a slightly mordant but grounded critical bitterness, which occasionally allows for seemingly undirected remarks, of the type Caragiale would have flaunted, if he were still alive and investigating the present literary panorama. An example is suitable, therefore: „Practically, we are writing the literary histories that we are familiar with and we only read those that we could write." (Gulea 2018: 221, my translation) An inhabitant of Ploieşti, Dan Gulea proves to be a proud inheritor of Caragiale's sense of witticism... In the rest of the review, I shall limit myself to highlighting those insights that each chapter is bringing into our general topic of reception. It must be said that the author himself writes a review of his own study as a sort of foreword to the volume, but I will not be using that as a guide. Instead, I have selected a few highlights of my own, as follows.

For Hortensia Papadad-Bengescu, the author assures us, the history of reception has its revelations still: for instance, the newly-discovered novel *The Stranger* represents a synthesis of „the writer's themes, bringing new

[76] literaturcoaz.blogspot.ro
[77] When Dan Gulea re-edits the present volume he will surely include a commentary on Cărtărescu's latest fiction -*Melancholia*, which appeared in 2019).

dimensions to her characters and basically redefining the scope of the *Hallipa* Cycle." (Gulea 2018:75, my transl.). It seems also that Mateiu Caragiale was favourably re-read by Matei Călinescu, in an attempt to pinpoint several connections between biography and literary output. To a certain extent, the latter plays the role of a detective (a character that the former used to write about), corroborating various cues from other critics, in order to draft a „who's who" of the author, Gulea concluding that „Mateiu's work is meant for such phantasms, for various equivalences real life - characters' lives, or for the duality person-character. Almost no critic wants to let be the created universe, permanently researching beyond the work, in the author's mind and family, in his physical being." (Gulea 2018: 86, my transl.) These are just two instances in which Gulea forefronts the exact contributions that Romanian criticism brought to clarify more obscure aspects of the works under discussion.

Regarding the poetry of Mircea Cărtărescu, Gulea defends its author from old (and possibly new) attacks (among which, from the very moment of his debut, there hung the accusation of plagiarism...), which the critic bravely attributes to the „lack of culture of the <accusers>" (Gulea 2018: 150, my transl.). In Cătărescu's defense, Gulea mounts the testimony of Nicolae Manolescu – whose verdict cannot be contested, even if recently the President of the Writers' Union has come under heavy criticsm for his politically-committed decisions. Gulea's critical surey makes space, from time to time, for value assessments that are absolutely necessary in a reception studies approach – as in the case of Cărtărescu's poetry, which is given the credit (alongside other similar literary products of the times), to have „liberated poetry from under the sign of abstract symbolism, of neo-modernism, (...) eighty-ism or postmodernism, ultimately clearing the way for present-day experiments." (Gulea 2018: 152, my transl.). Crossing over to the prosaic side, after a sine-qua-non discussion of *Orbitor*, Gulea passes on to an anlysis/review of *Solenoid*, which he defends (recommends to us?) as „an enormous journal-novel-essay, which might possibly be discovered, at least by some of us, in the depths of our own beings." (Gulea 2018: 167, my transl.) What better argument in favour of the reception of a literary piece could be then brought forth – other than the effect upon our consciousness of reading a work composed by the failed alter-ego of a world-famous writer? For isn't every reader a potential writer or critic? Herein seems to be lying our chance to <seize the day> and really <enjoy> the reading experience.

While trying to be fairly objective, Dan Gulea dedicates a whole chapter to the review of Manolescu's *Critical History of Romanian Literature* (Editura Paralela 45, 2008), an analysis from which the busy reader can extract such guiding remarks as: „Eminescu is a post-romantic and lucid premodern" (Manolescu in Gulea 2018: 181, my transl.). At the same time, Gulea's critical wakefulness cannot overlook the fact that, not infrequently, Manolescu's critical survey does not avoid the clichés, simply resuming former critical opinion, or cannot help remarking upon the verbal ideosyncrasies of the author. However, Gulea pays due respect to Manolescu, underlining one of the main merits of the latter's crtical survey: giving up the former division of Romanian literature into the periods before and after the Great War (a classification specific to the fifties), and making use instead of the revisionist periodical division proposed by Ioan Bogdan Lefter (to whose critical contribution, Gulea dedicates a separate chapter). An obvious merit of Gulea's study is that he equally takes into account the marginal (less conventional but not less valuable) studies on Romanian literary history: the contributions of Mircea Anglelescu and, respectively Cornel Ungureanu[78] (especially the former one, praised for its terminological precision pertaining to the new critical trend), or the „limononogical" approach of Romaniţa Constantinescu[79] (in the field of border studies). Last but not least, two <excursions> into the periphery of literary criticism are reviewed as possible avenues for reception: Răzvan Voncu's *A Literary History of Romanian Wine* (2013) and Andrei Oişteanu's *Narcotics in Romanian Culture* (2011). Both are welcomed as original forrays into the peculiarities of certain authors or literary generations, that have the merit of humanizing literary figures through the anecdotical, while at the same time constituting samples of new critical attempts that form a counterpoint to those based on the absolute autonomy of the aesthetic criterion. The volume concludes with a chapter dedicated to the critical enterprise of George Călinescu, a rather sensitive topic, which Gulea investigales in a pradoxical manner – both carefree and accurate in his observations, a style that renders justice to the „optimistic mizanthrope" which was our foremost communist critic. At the same time, George Neagoe's contribution[80] is praised as „an example of „good praxis, so necessary in an environment generally saturated either by panegyrics or by forceful demolitions." (Gulea 2018: 235, my transl.)

[78] *Mistificţiuni* (Editura Compania, 2008) and *Istoria secretă a literaturii române* (Editura Aula, 2007)
[79] The volumes presented are the anthology *Identitate de frontieră in Europa lărgită* and *Paşi pe graniţă. Studiu despre imaginarul românesc al frontierei*, both released in 2009.
[80] *Mizantropul optimist. George Călinescu şi (de)stalinizarea Romaniei* (Cartea Românească, 2015).

Last but not least, the TV chronicles and – by extension – the videoblogging activity of certain cultural critics is mentioned as a mode for the continuing survival of aesthetic value in the virtual world.

ADDENDA

PORTRAIT OF A VISUAL ARTIST: PAUL SUCIU

Born and raised in Bucharest in 1978, Paul started drawing since he was 4 or 5 years old and had his first drawing exhibition in the kindergarten. Many of his drawings appeared later in different magazines. He began doing photography some years ago as a hobby, but discovered photography as an Art almost two years ago, being fascinated by the many possibilities of this kind of expression. Since then, he has been passionate about it and has had several exibitions. He won an important prize in 2018, "Romanian Photographer of the Year – Street Section", being judged by an international jury of peers. He declares: „I try to capture the Poetry around us, especially from the urban areas, from the streets and I consider myself a ‚flâneur'. Sometimes I try to reinterpret the world, and I explore many possibilities of the process. I experiment with long exposure, textures, multiple exposures, concepts etc." His other hobbies include: literature, poetry, painting, theatre, rock music, (almost) all kinds of arts. At present he works as an editorial secretary for Humanitas Publishing House, maybe the most prestigious publisher in Romania.

He recently co-edited a book of poetry (which he illustrated) with the writer Sorin Lucaci, entitled *Stories with a Red Cat* (Herald 2018). About this contribution, art critic Mihai Plămădeală declares:

> Paul Suciu eludes the perspective, tending to exhibit the desired elements on a level, sometimes in several juxtaposing strata. The result is a series of images from which all irrelevant things have been excluded, which cannot contribute to the distribution of the message. (...) The selection of images for the poetry volume *Stories with a Red Cat and Other Day-Dreams* matches the quality of the verses, without competing with them and, most importantly, without any message redundancy. Two separate worlds, both poetical, each with its own composition rules. ("Preface" to *Stories with a Red Cat*)

The image illustrating the front cover of the current issue of our journal belongs to him and is entitled: "Portovenere view", from Byron's Grotto in Italy. To me, it represents a portal to a vision of a new world. More of his work can be browsed in the online archive: https://www.artlimited.net/40100. Below you can see a selection from the aforementioned site.

Presentation by Adriana Carolina Bulz

GALLERY OF PHOTOS

Fig. 1. Counting pigeons

Fig. 2. I think I met you that night

Fig. 3. Impressions of my city in a summer evening

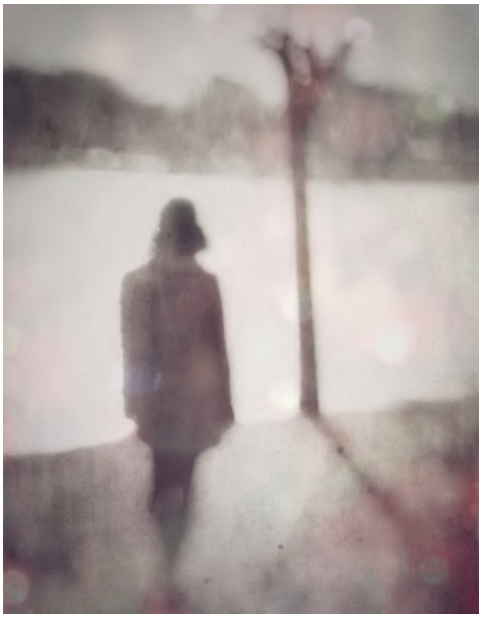


Fig. 4. Meditation

Fig. 5. Untitled 1

Fig. 7. The Night Manager

Fig. 6. Tell me your deepest secret

Fig. 8. Tristesse de la lune

Fig. 9. Unspoken Memories

Fig. 11. With birds I share this lonely view

Fig. 10. Untitled 2

Fig. 12. Maybe we all live in the dream of a cat