

# **A**cta **I**assyenia **C**omparationis

NEXT ISSUE: 21 (1/2018): CREDINȚĂ ȘI TRĂDARE ○ FAITH AND TREASON ○ FOI ET TRAHISON



**20 (2/2017)**

**VIS ȘI REALITATE**

**DREAM AND REALITY**

**RÊVE ET RÉALITÉ**

# Acta lassyensia

## Comparationis

20(2/2017)

Vis și realitate  
Dream and reality  
Rêve et réalité

---

---

**D**edicat lumilor de vis și legăturilor lor complicate cu realitatea, numărul curent al revistei AIC (20, 2/2017) reunește autori de pe patru continente, ale căror articole (abordări inedite ale temei VIS ȘI REALITATE) ilustrează diversitatea domeniilor lor de interes: de la literatură universală la jurnalism, de la filozofie și antropologie la traducerile literare. Căutarea visătorilor de ei întreprinsă acoperă o perioadă mai mult decât generoasă, din Antichitate până în secolul al XXI-lea, invitând cititorul la o întâlnire incitantă cu mari scriitori și mari proiecte de vis din trecut și prezent.

**D**édié aux mondes de rêve et à leurs liens complexes avec la réalité, le numéro actuel d'AIC (20, 2/2017) réunit des auteurs de quatre continents, dont les articles (traitements inédits du thème RÊVE ET RÉALITÉ) illustrent la diversité de leurs domaines d'intérêt: de la littérature universelle au journalisme, de la philosophie et de l'anthropologie aux études de traduction. Leur quête de rêveurs couvre une période plus que généreuse, de l'Antiquité au XXI<sup>ème</sup> siècle, en invitant le lecteur à une rencontre provocante avec de grands écrivains et de grands projets de rêve du passé et du présent.

**E**xploring dream worlds and their intricate connections to reality, the current issue of AIC (20, 2/2017) brings together authors from four continents, whose approaches to the DREAM AND REALITY theme illustrate their diverse areas of interest: from world literature to journalism, from philosophy and anthropology to translation studies. Their quest for dreamers covers a more than generous span of time, from Antiquity to the 21<sup>st</sup> century, inviting the reader to a provocative meeting with great writers and great dream projects from the past and present.

---

---

---

## Cuprins/Contents/Contenu

**Angela Gustafsson Whyland**

*Schwab's Imaginary Ethnographies:*

*Inspiring a Student's Wanderings through Familiar Literary Texts  
and the Development of New Subjectivities.....1*

**Dragoș Avădanei**

*Imaginary Forests with Real Foxes in Them.....9*

**Răzvan Ventura**

*Limites physiques dans le monde du rêve chez Théophile Gautier.....19*

**Andrei Stipiu**

*Inteligenta artificială visează la jurnalism. Imparțialitatea algoritmilor în relatăriile  
despre o lume nouă (de la singularitatea lui Kurzweil la Deep Mind și Quill) .....25*

**Guilioh Merlin Vokeng Ngnintedem**

*De l'onirique et du réalisme comme deux topiques adversatives au XIX<sup>e</sup>  
siècle : Le cas de Madame Bovary de Gustave Flaubert.....35*

**Silvana N. Fernández**

*Más allá de la “etnografía de rescate” y los relatos de viajeros: los espacios  
imaginados en Lord Jim y Nostromo de Joseph Conrad.....45*

**Helena Corogoda**

*Lumina care devorează lumea. Eseu despre orbire.....55*

**Denis Moreau**

*Marcel Béalu : Fantastiqueur des fantasmes et réaliste du rêve.....63*

**Eris Rusi**

*L'uomo, l'artista e lo spettatore nell'opera di Pirandello.....71*

**Oana Ursu**

*Translating Cărtărescu's Dream-World in Mentardy:  
A Functional Model of Translation Analysis.....79*

**Daniela-Paula Epurianu**

*Marius-Adrian Hazaparu, Teoria și practica reportajului. O abordare  
din perspectiva funcțiilor limbajului.....87*

**Elvira Oroian**

*Doina Mihaela Popa (coord.), La Rencontre ou le moment zéro du narratif.....91*

**Iulia Andreea Milică**

*Charlotte Perkins Gilman, Femeile și economicul, Tărâmul-ei, Tapetul galben.....93*

# Schwab's *Imaginary Ethnographies*: Inspiring a Student's Wanderings through Familiar Literary Texts and the Development of New Subjectivities

ANGELA GUSTAFSSON WHYLAND

*Southern New Hampshire University*

*Reading, because we control it, is adaptable to our needs and rhythms. We are free to indulge our subjective associative impulse; the term I coin for this is deep reading: the slow and meditative possession of a book. We don't just read the words, we dream our lives in their vicinity. The printed page becomes a kind of wrought-iron fence we crawl through, returning, once we have wandered, to the very place we started.*

(Sven Birkerts)

When I first read the proposed theme for this issue and thought about Schwab's *Imaginary Ethnographies*, I was struck by the similarity between Schwab's realizations about reading, and my own recent, driven rereading of Steven Brust's Vlad Taltos science fiction/fantasy series<sup>1</sup>, set in the semi-fictional world of Dragaera. The questions that Schwab poses, and Schwab's experiences reading Buck's *Peony*, had me focused more than I normally would on why Brust's series is such a touchstone for me as a reader. Then, looking back outward to other readers, I wondered, how does reading, as a kind of dreaming, potentially change our views of self, and perhaps change how we interact with our "reality", our lived world, and what that could be?<sup>2</sup> I have chosen to discuss the works of Steven Brust, who has not yet been a part of academic conversation, in the hopes of opening up those existing conversations to the many other creative works of speculative fiction.

**Keywords:** autoethnography; imaginary ethnography; language and Reader Response Multiculturalism; reading and identity; speculative fiction; student engagement.

<sup>1</sup> Brust's next book in this series, *Vallista*, will be released October 2017. Brust is an American author best known for *The New York Times*-bestselling Vlad Taltos series (1983-current), which incorporates a wide variety of storytelling styles and genres. He is also the author of a second series of novels set in the world of the Vlad books, the Khaavren Romances, narrated by a mixed species historian in a style which strongly resembles that of the popular works of Alexandre Dumas. Other novels by Brust include *To Reign in Hell* (1984), *Brokedown Palace* (1986), *The Sun, the Moon, and the Stars* (1987), *The Gypsy* (1992, with Megan Lindholm), *Freedom and Necessity* (1997, with Emma Bull), and new *The Incrementalists* series (2013, 2017, with Skylar White). Brust has a new standalone novel, tentatively titled *Good Guys*, with a potential release date of March 2018.

**W**hile literary criticism has very old roots, arguably, at least back to Plato and current research is often engaged with why people write<sup>3</sup>, why people read, and what happens when they read is a field of study that is much more recent. As such, it is an area that could have great potential for enabling researchers to develop new understanding of the importance of reading in how each of us is drawn to reading as a way of renegotiating our world and our identity within that world. In 2007, cognitive neuroscientist Maryanne Wolf published a provocative work on the history of the reading brain, and what happens in the brain when people read. Wolf, like Schwab, sees a need for further discussion on the topic<sup>4</sup>. One of Wolf's points is that reading changes the individual brain, both neurologically and intellectually (2007: 5), which supports the saying that writing can potentially change the world, one brain at a time. If so, doesn't that possibility make it even more important to understand what happens when people read and what draws readers to works of speculative fiction, a genre that is today enjoying an unprecedented renaissance<sup>5</sup>?

In reading Schwab, I realized that I am drawn to reading fantastic fiction because that reading creates a unique space for me to not just enjoy a story but also engage with concerns about who I am, plus reexamine the world outside myself. Speculative fiction, commonly known as the genre of “what if?” is uniquely suited to this quest. In the fantastical world, the reader is invited to engage with the possibility that the impossible could also become real. Within the pages of a book, we can explore the meaning of alien/human connection, or the othered, examine the possibilities of engagement with the alien inside, and extend that examination to the differences of those around ourselves. This may change the way we look at not just others, but the way we interpret our own stories. We can also wonder how the discoveries made within the dream space of reading might become actualized in our lived lives, or what we might term “the real”, how we are changed by reading and then how we can create change<sup>6</sup>.

In light of the connection between genre, Schwab and theme, I have chosen to discuss the works of Steven Brust, who has not yet been a part of academic conversation, in the hopes of opening up those existing conversations to the many other creative works of speculative fiction.

<sup>2</sup> In the past, I have engaged with texts in a variety of periods and genres, most often using a postmodernist approach based in the works of Lyotard, Baudrillard, Hutcheon and Klein. More recently, I've explored narrative theory using the work of researchers like McAdams and McLean, along with the autoethnographic work of Carolyn Ellis, and others in this field, connecting those theories to my own experiences of writing and teaching. This essay is a new departure for me as a researcher. I hope it is interesting to readers and I am very grateful to the journal for suggesting such an evocative theme in tandem with Schwab's book, which encouraged me to explore what happens when we read.

<sup>3</sup> In terms of the importance of writing to individuals, see, for example, McAdams and McLean, who state that “narrative (written) identity is a person's internalized and evolving life story, integrating the reconstructed past and imagined future to provide life with some degree of unity and purpose. In recent studies on narrative identity, researchers have paid a great deal of attention to psychological adaptation and (further) development” of personal identity, and the role that writing plays in this process (2013: 233).

<sup>4</sup> Wolf says, “I have lived my life in the service of words: finding where they hide in the convoluted recesses of the brain, studying their layers of meaning and form, and teaching their mysteries to the young. In these pages, I invite you to ponder the profoundly creative quality at the heart of reading words” (2007: IX). Wolf is also concerned with questions about enabling reading for brains that are wired differently for language, along with questions about what the growth and effects of reading digital communication. The latter point connects her work to that of Birketts. Both issues are important to be aware of, but beyond the scope of this essay.

<sup>5</sup> Although this paper examines reading novels, the renaissance itself includes responses like fan fiction and crosses the borders between written media and other forms of story, including TV series, movies and game playing.

<sup>6</sup> According to Wolf, “...the reading brain is part of highly successful two-way dynamics. Reading can be learned only because of the brain's plastic (evolving) design, and when reading takes place, that individual brain is forever changed, both physiologically and intellectually” (2007: 5). Implied, is that this change is ongoing.

What follows looks at three ways that Brust's novels impel the creation of Schwab's unique dream space: use of "alien" cultures, historical reassessment and the impact of language on a reader's interaction with text. This essay examines Brust's science fiction/fantasy Dragaera series, with particular focus on the back story trilogy that engages with the novels of Père Dumas<sup>7</sup>. Like Schwab's *Imaginary Ethnographies*, what follows will include an auto-ethnographic approach. Birketts says that, after reading, we return to the same place. But when Birketts says that we "dream our lives in their [stories] vicinity", implied is that we return changed in how we view ourselves within our place of reality and the potential for our reading dream to change what our world's reality could become (Schwab, 1997: 108-109). As Eller notes in a review of *Imaginary Ethnographies*, Schwab:

...insists, rightly I believe, that the ultimate or most important function of both (genres of writing) is 'transformational', consisting "less in providing information than in facilitating the emergence of new forms of being in language, thought, emotion, and ultimately life, including the emergence of new subjectivities, socialities, communalities, and relationalities" [Schwab, 2012:] (5). In short, then, Schwab is "interested in *how* literature records, translates, and (re)shapes the internal processing of culture", a process that she links to "perturbation" or the challenging of pre-existing thoughts and feelings through exposure to the "new, strange, or incommensurable" [Schwab, 2012:] (7). (Eller, 2013: No page)

Brust's Dragaera series is a bit unusual even in the realm of science fiction and fantasy literature, because the series blends both<sup>8</sup>, breaking into a liminal space between perceived genres. This is one "perturbation" of perceived realities. But the series also constantly either alludes to or reexamines an older history, engages with what it means to be human or alien or both and additionally, shifts the reader out of our normal way of being by the use of an older mode of speech hybridized with modern language. In doing these three things together, Brust destabilizes our preconceptions of culture, history, language and our preconceived bases of humanity. The result of this reshaping, for the reader, is to facilitate a new way of looking at the world. Let's begin by looking first at Brust's consideration of what it means to be alien, as a transformational tool in creating the dream space of the "new, strange or incommensurable" (Schwab, 2012: 7), by considering an even older subject, the dissolved border space between human and animal.

#### **What Do We Dream About When We Dream About Being Alien?**

um dich zu sehen: hingetragen, als  
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen  
und schösse nur nicht ab, solang der Hals

das Haupt im Horchen hält: wie wenn beim Baden  
im Wald die Badende sich unterbricht:

<sup>7</sup> *The Phoenix Guards* is, in part, a reengagement with Dumas's *The Three Musketeers*. As noted, for this essay, I have consciously chosen primary works which are not considered within the academic community but rather exist without, having captured the popular imagination. Brust's books have made The New York Times Best Seller's list twice. *The Three Musketeers*, while rarely read today in the original translation, is one of the most frequently re-envisioned texts in other forms of media, initially in plays and then later, movies, TV series, children's cartoons, anime and comics.

<sup>8</sup> This is not entirely unprecedented, but unusual. Most modern fantasy draws on older stories, such as myth, fairy or folk tales set in the present. Most SF, while it may contain the motifs of fantasy or myth (George Lucas's *Star Wars* series, influenced by Joseph Campbell), may be the most popularly known of these, and is generally set in a fictional future. Brust's trilogy engages with a seminal period in the history of his larger future set series, prompted by a work easily recognized by his readers in our world, Dumas's *Musketeers* trilogy. While unusual, this isn't entirely unknown; Neil Gaiman incorporated many historical referents in his *The Sandman* graphic novels and Kim Newman engaged with a somewhat similar concept in his alternate history, *Anno Dracula* series. One outcome of this is a referent to older works of SF, some of which explored the discovery of civilizations that had ceased to exist. Andre Norton's work come to mind but there are many others.

#### 4 AIC

den Waldsee im gewendeten Gesicht<sup>9</sup>.  
(Rainer Maria Rilke, "Die Gazelle")

Rilke's poem asks that we consider the interplay between what it means to be human, and what it means to be other. The gazelle<sup>10</sup> is all potential of action yet deeply connected to the natural world. Her slender legs of running represent not just physicality but the element of choice. In the choice of whether to run away from the other or seek connection, her potential actions are not unlike our own. At the end, the natural world is reflected back into her own face, and she, now perceived as having a face, then turns to meet our own human eyes. In this dream space of the fantasy encounter, we become her and are asked what that means. Likewise, much of traditional science fiction and fantasy involves contact with another species, another potential way of being, in which we're often asked to consider what it means to be human.

Brust's series raises this important question, too. Dragaera is a fictional world, possibly set in an alternate human future, in which a more scientifically advanced alien species (AAS) has experimented with blending human genes perhaps with those of the AAS, and the native Dragaeran race, with native Dragaeran animal genes (Brust, 1999: Ch. 9). What exactly was done by the AAS, and how, are questions that remain unresolved because the reader's knowledge is limited by that of the characters, much like our own knowledge is limited by experience). The new Dragaeran species calls itself "human", while the remaining race is seen as "othered". The "others" are what we recognize as the descendants of the human settlers. Dragaerans call the humans "Easterners", and the Easterners' position within the Dragaeran society is ironically below that of the lowest Dragaeran genetic family groups (Teckla, which are native Dragaeran field rodents). Dragaerans in this series view humans as the sub-human other.

Like the iconic taboo of cannibalism, in which human flesh is consumed and then becomes sustenance material incorporated into the consumer<sup>11</sup>, genetic intermingling also has a history of being taboo. While an argument could be made that the resulting Dragaeran species is obviously stronger, it may be more interesting to look at the psychic components. The Dragaerans represent a deeper penetration and intermingling, affecting not just the body, but the nature of the resulting individual, which also resonates with talismanic ideas of communion, seen such classic works of science fiction as Robert Heinlein's *A Stranger in a Strange Land*. Dragaerans not only self-identify as families with their genetically infused and totem animals, but display characteristics associated with those animals. When characters asked as individuals to identify when they are happiest, the character associated with Yendi identifies those moments when crafty plans bear fruit; the Dzur, battle against overwhelming odds; the Lyorn, moments of husbandry and duty fulfilled (Brust, 2011).

In my own not unemotional rereading of this series, I was connected to my deepest, sheltered place of fear, that of my own nature (Schwab, 1997: 116, 118). While I wish to identify with the most dutiful of Lyorn, most brave of Dragons and most noble of Phoenixes, my fear is that my nature is that of Athyra, who pursue knowledge at the expense of other individuals (Brust; Whyland, 2017; Kay, 2015). Or as Neil Gaiman puts the thought in the Afterword of *Setbra Lavode*, paraphrasing, that my studies have caused me to live in the aether of the attic of a broke down house, away from other people, hoping that the "bats will teach me how to fly" (Brust, 2011: Location 6617). While this may not be an earth shattering realization, it was for me. The crawling back through the fence from reading dream space into the real world, changed, is one that would

<sup>9</sup> So that he may see you: carried about as if/each slender leg were charged with leaps,/not to be fired as long as the neck/ holds the head high in listening: as when, while/ bathing in a dark forest, the bather interrupts herself:/ the forest pool still reflected in her turning face (trans. Cliff Crego).

<sup>10</sup> Without knowing if Rilke was familiar with Sir Thomas Wyatt's "Whoso List to Hunt", for a literary scholar it is hard not to draw a connection with this older poem. In both cases, in terms of this essay, the question becomes who is the deer, and what does that mean in our own quest for identity.

<sup>11</sup> This could lead to some interesting political and Marxist arguments for future researchers, which are beyond the scope of this essay.

not have occurred without the exposure to Schwab's writing, which then permeated my reading of *The Phoenix Guards, 500 Years After* and *The Viscount of Adrilankha*. Now, I recognize that I am drawn to a variety of texts which allow me to explore, and renegotiate my own fears of being both self and othered.

### **What Do We Dream About When We Re-Dream Our History?**

Schwab, scrutinizes throughout *Imaginary Ethnographies* how we, as readers within the liminal space of a fictional text, are encouraged to think about what it means to be self and other/alien. Next, I'd like to mention, briefly, the cultural implications of Schwab's discussion of Butler, as that pertains to reconsideration of human history, and human failure as genetically predisposed, along with her discussion of children as representative of future. I'd like to suggest that the hidden, feared, sheltered kernel of self, that reading allows us to enter into the border diffused space of reading is also the child self. I'd also like to ask if that kernel isn't the place where we first found ourselves in conflict with the external world. As a student, this leads to consideration of how my child self may influence my actions and also how children represent the potential for a different future. But another effect of reading, is how I might now look beyond self to the larger world around me, not solely in my relationship of self to others, but to human culture and perceptions of history.

Brust wrote of history that, "... my memory differs from the legends, and I am not certain that the legends are not more accurate" (*Brokedown Palace*, 1986: 37). Each time we read a text, we engage with our historical understanding of that text, our history. In my renegotiation with self through the mediation of the text, I am better able to understand how the text becomes part of the new construction which I take into the world. I am also then able to see that Brust's imagined ethnography creates this fantasy place which fulfills a creative impulse of self which is then transferred into my new self in the world. I can also see this effect propagated many times, in many other readers, becoming a social and cultural force (Schwab, 2012: 56, 46). There is a tendency to then wish to apply this realization to my understanding of received history and story, as that attracts others to popular fiction. From there, Brust's reflection on Dumas's work, a work which was, itself, a translated and rewritten popular story, provides this ground directly.

The trilogy becomes a back story written for Brust's main Vlad Taltos Dragaeran series, which we, readers, experience as an imaginary ethnography occurring in our present, although possibly set in the future, a destabilization of the boundary of time. Since the blended human/alien race in this series lives for thousands of years, older characters, and – by implication – their story lines influence the current time/emerging history both by how their stories are perceived by younger characters and also through their concurrent appearance in the fuller series which is written as if it were happening today. So, the main Vlad Taltos series contains within itself a destabilization of the sense of self within history and a destabilization of an individual's sense of culture and history as transferred from other chosen cultural objects<sup>12</sup>.

Whereas the history captured in objects in a museum, a written history, or external meta-narratives are usually static, the experience of reading a fantastic fiction becomes a creative

---

<sup>12</sup> In conversation with Brust on the genetic traits of the house of Athyra, for example, as listed on the excellent website about the series by Kay, I questioned the house trait of being willing to use others for personal gain. Brust's reply that the trait captured was Vlad's point of view, which was limited, led in part to this line of thinking. The shifts in Vlad's perceptions of this trait, of course, are a central point in *Athyra* (1993). But the entire Vlad series plays around with perceptions of history and knowledge. The books, if read in publication order, jump back and forth within the temporality of Vlad's life, as experienced by the character. Further, the reader knows from the first book published in the series, *Jhereg* (1984) that Vlad's soul is a reincarnation of Dolivar, the rebel brother of the Dragaeran Empire's founder. Ironically, given this paper, I just discovered that Vlad's discovery of his past occurs during a discussion of the relationship between genetics and soul (Ch. 9, np).

## 6 AIC

process. A colleague of Brust, John M. Ford suggests in fantasy poems such as “Troy: The Movie”<sup>13</sup>, that what we know of human history is often those parts that resonate personally with our internalized stories and which are mediated by cultural objects. In Ford’s case, the object is a fictional modern movie on the fall of Troy, another popular subject for reinterpretation, like the popularity of the many renditions of Dumas’s musketeers. These two fictional subjects, conjoined, yield a consideration of the historical fall of human cultures, the place of the individual within the history and the created place of story in mediating our perceptions. Brust suggests that our creation of truth is as an ongoing process, in which we continually re-evaluate history and legend and potentially determine a new subjectivity.

Brust’s consideration of a past historical imaginary ethnography for Dragaera, which begins in *The Phoenix Guards*, is focused on four main characters, recognizable as iconic reiterations of Dumas’s musketeers, yet these heroes are the quasi-alien Dragaerans. Porthos is the brave Dzur, Tazendra<sup>14</sup>; Athos is the honorable Lyorn, Aerich; Aramis is the crafty Yendi, Pell and D’Artangan, the initially youthful Tiassa, Khavren<sup>15</sup>. So while reminding the reader of the question of alien and human, Brust blends this question into the now iconic three musketeers’ story. The reader is simultaneously in his/her own real time and yet, is taken back in time, through the story, into dream space, to an experience in which characters both resonate with the iconic figures and yet live a narrative that is altered from Dumas’s story, in terms of actual events. From this position of both the recognized and the destabilized, it is difficult to return from the imaginary world that Brust develops and not begin to re-examine our history, chosen cultural objects and ask if events are truly inevitable. Although the events of the series do lead to a cataclysmic disaster, that disaster is mitigated, and the question of what the future holds for the remaining characters, and their children, is left open. Within Brust’s imagined world, the reader is first asked to consider what is alien and then, how our conceptions of history inform our consideration of alien and what is truth.

### What Effect Can Language Play in Developing an Imaginary Ethnography

Within the science fiction and fantasy genres, the contact with an alien culture often includes the development of fictional languages. But what happens when the alien language is our own, and it is alien to us only because it is a form of language that might, otherwise, be lost in history. This subject came up unexpectedly in email interviews with the author, done as a part of researching this paper. Part of that conversation, used with permission of the author, and which demonstrates an effect of reading that lives beyond the reading itself, is below:

**Whyland:** Why did you think no one would want to read it [The Phoenix Guards]?

**Brust:** Writing styles change with time, and with developments in the world. The style of the 19th Century romantics is out of fashion; literature has moved on. That’s why I was surprised anyone else wanted to read it.

**Whyland:** [But] in terms of that writing style, didn’t the narrator’s [Parfi’s] voice, then get picked up by others to play around with in conversation?

**Brust:** Yeah, I think voice is the right term. And, yeah, I notice other people

---

<sup>13</sup> From the lines, “History is the draping of the layers/Into a Time that makes some human sense:/Troy is a hill built on seven cities, The flies in amber are taxonomized./ The past is the interleave of Time and History,/ A garment woven for the muse to dance in;/ Now modestly drawn close, now flashing us a view/ Of something secret that inflames the senses” Ford, “Troy: The Movie”).

<sup>14</sup> It is a hallmark of Brust’s series that another cultural stereotype that is frequently destabilized is gender. So, the brawny Porthos is rendered here, as the name suggests, as a woman.

<sup>15</sup> Khavren is the main viewpoint character of the history and ages within the course of the trilogy. The character, and his son, the Viscount of Adrilankha, also appear later, and interact directly with Vlad, which makes permeable concepts of linear time.

picking it up in conversation. Me too. It's delightful. (Brust and Gustafsson Whyland, 2017)

Schwab states that “[Writing] uses language to explore, shape, and generate emergent forms of subjectivity, culture, and life in processes of dialogical exchange with its readers” (2012: 2). While it may seem obvious that stories must use language to dialogue with readers, Schwab’s statement implies the possibility that changing the expected language of the dialogue used in the story, might be a way to create unique imaginary ethnographies, which create, in turn, unique effects on the reader. Brust uses a blend of dialogue style which mixes modern English with an older period form of polite language play, common to Dumas’s 19th century trilogy. In many dialogues between Brust’s characters, and usually when there is important information to be conveyed (that may be known to the reader, but is unknown to one of the dialogue partners), the characters become involved in an exchange that slows the pace and builds the tension while we wait. In my own words, the conversation might run like this:

I have a message for you from Khavren.  
 What a message, you say?  
 Yes, a message.  
 Well, what is the message?  
 What, you want to know the message?  
 By the horse! I have been asking for nothing else for over an hour.  
 Well, it is my pleasure to do so.  
 Please do.  
 And here, then, it is.  
 (Hands over the message.)

In addition to slowing the reader, and placing him/her in an older form of dialogue blended with modern speech patterns, fixity of language, too, becomes semi-permeable. Further, this type of dialogue, as you might note, has a sing-songy rhythm that is in itself seductive, much like one cannot get a catchy tune out of one’s head. While Brust may have been surprised about his writing’s popularity, the mode or mood developed is one that stays with the reader after the story is finished.

Along with supporting Schwab’s realizations about the importance of imaginary ethnographies, hopefully this paper has, while being extremely far from definitive, peeked reader’s interest about the possibilities of reading non-traditional texts. This paper has wandered through other writing, than just Brust’s and Schwab’s, showing how conjoining a new (to me) literary theory with a very familiar popular story series can inspire students to make new connections. I, too, have crawled back through the fence of reading both Schwab and Brust, to find myself slipping into this other language as a mode of occasionally being, and during those times remembering other parts of the story, coming to new realizations about the story within the real world space of my own lived experiences and new realizations about my experiences. The story, through its play with the alien, the reconsideration of history and new modes of expression, has dissolved boundaries between preconceived form, identity, the other, history, truth and subjectivity of experience, to make the dream space of story live outside of the object.

## BIBLIOGRAPHY:

- BIRKETS, Sven. “Sven Birkets Quotes”. [https://www.goodreads.com/author/quotes/115266.Sven\\_Birkerts](https://www.goodreads.com/author/quotes/115266.Sven_Birkerts). [Last accessed 21 May, 2017].
- BRUST, Steven (2003). *Athyra*. New York: Ace Books.
- BRUST, Steven (1986). *Brokedown Palace*. New York: Tom Doherty Associates, Orb Books. Kindle e-book.
- BRUST, Steven (2011). *Five Hundred Years After*. New York: Tom Doherty Associates, Orb

## 8 AIC

- Books. Kindle e-book.
- BRUST, Steven (1999). *Jhereg*. New York: Ace Books. Kindle e-book.
- BRUST, Steven (2008). *The Phoenix Guards*. New York: Tom Doherty Associates, Orb Books. Kindle e-book.
- BRUST, Steven (2011). *The Viscount of Adrilankha*. [Incorporating *The Paths of the Dead* (2002), *The Lord of Castle Black* (2003) and *Sethra Lavode* (2004)]. New York: Tom Doherty Associates, Orb Books. Kindle e-book
- BRUST, Steven & GUSTAFSSON WHYLAND, Angela. "Re: The Phoenix Guards: Correction of Note Last Night." Personal Email Interview, May 21 – June 28, 2017.
- DUMAS, Alexandre, Père (2011). *The Three Musketeers*. Amazon Digital Services. E-book.
- ELLER, Jack David (2013). Review of SCHWAB, Gabriele (2012). *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture and Subjectivity*. Anthropology Review Database, No page. wings.buffalo.edu/ARD/cgi/showme.cgi?keycode=5721. [Last accessed 25 May, 2017].
- FORD, John M. (1997). Troy: The Movie. In John M. FORD & Neil GAIMAN, *From the End of the Twentieth Century*. Framingham, Massachusetts: Nesfa Pr. Retrieved from Christopher COBB (29 April 2002). Review. "Scrabble with God". Fiction with John M. Ford: The Unpredictable Pleasures of *From the End of the Twentieth Century* and *The Last Hot Time. Strange Horizons*. [http://www.strangehorizons.com/2002/20020429/scrabble\\_with\\_god.shtml](http://www.strangehorizons.com/2002/20020429/scrabble_with_god.shtml). [Last accessed 21 May, 2017.]
- KAY, Alexx (2015). Principles of Analysis. In *The Dragaera Timeline: A History of Draegara*. Version 2.1 <http://www.panix.com/~alexz/dragtime.html#UnreliableNarrators>. [Last accessed 25 May, 2017].
- McADAMS, Dan P. & McLEAN, Kate C. (2013). Narrative Identity. *Current Directions in Psychological Science*, 22, 3, 233-238.
- RILKE, Rainer Maria (1911). Die Gazelle (Grazella dorcas). In *Neue Gedichte*. Leipzig: Insel-Verlag.
- RILKE, Rainer Maria. The Gazelle (G[r]azella dorcas). Translated by Cliff CREGO. <http://picture-poems.com/rilke/features/alderspring.html> [Last accessed: 30 June 2017].
- SCHWAB, Gabriele (2001). Cultural Texts and Endopsychic Scripts. *SubStance*, 94/95, 160-177.
- SCHWAB, Gabriele (2012). *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture and Subjectivity*. New York: Columbia University Press. E-book.
- SCHWAB, Gabriele (1997). Words and Moods: Transference of Literary Knowledge. *SubStance*, 84, 107-128.
- WOLF, Maryanne (2007). *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*. New York: Harper Perennial.

# Imaginary Forests with Real Foxes in Them

DRAGOŞ AVĂDANEI

*"Alexandru Ioan Cuza" University, Iaşi*

Under a title unerringly reminiscent of Marianne Moore's modernist manifesto in "Poetry" (1921) – good, real modern poets should give us "imaginary gardens with real toads in them" –, this paper follows the journey or quest of the fox (particularly *Vulpes vulpes*) from Aesop (tentatively) to the "fox poems" of Mark Jarman, Lucille Clifton, Philip Levine, John Clare, Kenneth Patchen, W.S. Merwin, Mary Oliver, Rita Dove, Adrienne Rich, Ted Hughes (whose "Thought-Fox" may have been the starting point – "I imagine this... forest..." – of our own quest) and Brendan Kennelly; a journey that takes us from the image of the real animal, its many lives and deaths (metempsychosis is evoked), to that of dreams, thoughts, and poems embodying it (or simply mentioning it). The succession of authors and poems is not chronological, but rather as required by the various stages of this fictional journey.

**Keywords:** fox; journey/quest; dream; thought; imagination.

Animal literature, by which we mean literature with or about animals, is too vast a subject to accept the confines of a limited paper. So what we had to do from the very beginning was to operate a number of "narrowings-down": the first was that of choosing just one animal – a choice made easier by the multitude of occurrences the fox has had in world literature and world cultures; the second consisted in the decision of focusing on more or less recent literature (19th century to the present); and the third brought us down to poetry, though a few highly challenging works in other genres could have claimed one's attention; suffice it to mention, for instance, D.H. Lawrence's 1922 extremely interesting novella *The Fox* or Lillian Hellman's 1939 play *The Little Foxes*, that has its thematic clue in a passage (about little foxes, naturally) from the Biblical "Song of Solomon" (2:15) – "Catch for us the foxes, the little foxes that ruin the vineyards, our vineyards that are in bloom".

Even so, we found ourselves confronted with a host of fox or fox-related poems in English: an Internet search gave us no less than fifty results with the tag "FOX" (as poems), and "The Fox" as a title used by fifteen or so authors (from Walter Scott, Robert Burns, John Clare, J.G. Whittier, to Emily Dickinson, a couple of poems William Butler Yeats, Walter de la Mare, Siegfried Sassoon, a cat poem – "Old Deuteronomy" – by T.S. Eliot, Sexton's "The Double Image", Geoffrey Dutton, Kenneth Patchen, Roger Mitchell, Dean Young, Richard Jones, Gregory Corso, Amy Newman or Susan Stewart, and the list continues). Plus there are four La Fontaine "fox fables" (in case we ignore the temporal and linguistic self-imposed restrictions), "The Swamp Fox" by William Gilmore Simms, "The Crow and the Fox" by Robert Graves, "Fox Blood" by James Dickey, "Fox Farm" by Jim Harrison, "The Grey Fox" by Gregory Orr, "Fox Sleep" by W. S. Merwin....

Becoming a little more systematic, especially after having come upon the name of Jean de la Fontaine (1621-1695), translated into English, among others, by none other than Marianne Moore, we felt we needed to go as far back as Aesop (who may or may not have lived c. 620-564 B.C.), but whose name appears, nonetheless, in Herodotus, Plutarch, Sophocles, Aristophanes and Ar-

## 10 AIC

istotle and is the hero of at least three 20th century novels by George S. Hellman, A. D. White and John Vornholt.

In Aesop's "tales" the fox appears again many more times than his other animals (frog, lion, snake, wolf, ass, bear, mouse, dog or crow) and is the protagonist of such famous fables as "The Fox and the Weasel", "The Ape and the Fox", "The Fox and the Sick Lion", "The Fox and the Stork", "The Fox and the Mask", "The Fox, the Cock, and the Dog", "The Fox and the Mosquitoes", "The Fox without a Tail", "The Fox and the Goat", "The Lion, the Fox, and the Beasts", and the best known of them all, "The Fox and the Crow" and "The Fox and the Grapes". One also remembers Chaucer's nun's and priest's tales, Ben Jonson's *Volpone*, Jean de la Fontaine again and his refashioned Aesop fables, Brer (sic) Fox in J. Chandler Harris' *Uncle Remus*, then Frank Baum (*The Road to Oz*, 1909), David Garnett (*Lady into Fox*, 1922), Elizabeth Hand, Phillip Donnelly, George Saunders... "The Fox and the Grapes" has come, for instance, to be seen as illustrating the concept of cognitive dissonance (one cannot help taking a bow here), two big words for a moral that simply says "It is easy to despise what you cannot get". (In 1983 Jon Ester published a whole scholarly volume on *Sour Grapes. Studies in the Subversion of Rationality*.)

As far as the concept of "fable" is concerned, one could arguably sustain that all poetry has a fable component in it, even when it does not feature animals (a must for real, classical fables); here we can conveniently remember that William Faulkner decided to spend more than a decade to write *A Fable* (1954), a novel about Jesus during World War II under the guise of Corporal Stephan. Other well-known "fabulists" would have to include, in the Anglo-American space, Ambrose Bierce, James Thurber, George Orwell, George Ade, Isaac Bashevis Singer, Richard Adams, Bill Willingham, William March, Ramsey Wood... ; or, elsewhere, Hans Christian Andersen, Leo Tolstoy, Franz Kafka, Sholem Aleichem, Jose Saramago, Italo Calvino... Very good company, indeed.

Our own "fables" for this paper are thus chosen as to present an imaginary journey or quest that the fox (the concept, the image, the archetype, the projection) takes in poems as different as those of Mark Jarman, Lucille Clifton, Philip Levine, John Clare, Kenneth Patchen, W. S. Merwin, Dean Young, Mary Oliver, Rita Dove, Adrienne Rich, Ted Hughes, and Brendan Kennelly (the order was dictated by the various aspects of the quest itself). Here, again, discriminations are in order. Not only do fox species differ in color (from pearly white to black-and-white, to grey, red and auburn; but never completely black, though), but they also change pelts according to the change in seasons (by molting) and to stages of its life; so the real fox goes through many forms, colors, ages and... lives.

If in real life (whatever that may be or mean) foxes are assimilated to dogs, or jackals, or wolves and some of their seven genera and twenty-five species may appear as endangered, in fiction their journey is a magical one, because such a character goes from being a wild or urban fox, it can enter the life of a man – or poet, for that matter –, survive hunts and other pursuits, live several lives itself and turn into a dream, a memory, a thought, or... a poem.

Appropriately enough, this fictional fox's journey begins in the morning – or so thinks Mark Jarman (b. 1952) in his 1990 "Fox Days":

The fox appears on brisk, uncluttered mornings  
And hops over the neighbor's wall with a cat's grace  
And looks back from the bottom of the drive  
On four red legs and trots off down the street.

This is one of the red foxes (*Vulpes vulpes*) that have been inhabiting and breeding in human populated areas since the 20<sup>th</sup> century; i.e. what several authors decided to call "urban foxes" (see, for instance, a thirty-year old book titled *Urban Foxes*, 1986, by Stephen Harris).

Once the quest is on its way, it can go on until evening and night – African-American Lucille Clifton (1936-2010) in "Telling Our Stories":

The fox came every evening to my door  
asking for nothing, my fear  
trapped me inside, hoping to dismiss her  
but she sat till morning, waiting.

A vixen, therefore, in a woman's poem; appearing in many cultures, especially in folklore, foxes have been depicted as symbols of cunning and trickery (with magical powers very often), or as mystical and sacred creatures (Asian folklore); so, no wonder the speaker in the poem is scared:

Child, I tell you it was not  
the animal blood I was hiding from,  
it was the poet in her, the poet and  
the terrible stories she could tell.

And that poem could also have been Philip Levine's (1928-2015):

I think I must have lived  
once before, not as a man or woman  
but as a small, quick fox pursued  
through fields of grass and grain  
by ladies and gentlemen on horseback...

...Yes,

I must have been that unseen fox  
whose breath sears the thick bushes  
and whose eyes burn like opals  
in the darkness, who humps...  
softened by moonlight and goes on  
feeling the steady measured beat  
of his foxheart like a wordless  
delicate song, and the quick forepaws  
choosing the way unerringly  
and the thick furred body following  
while the tail flows upward.

Levine's fox already takes us into the mysterious world of metempsychosis or palingenesis ("being born again"), the religion and theosophy of reincarnation or Rudolf Steiner's anthroposophy, into that of Orphism, post-life recall or Carl Gustav Jung's cryptomnesia. As a 19<sup>th</sup> century peasant poet had shown (John Clare, 1793-1864, in his "The Fox", 1820), the fox's life journey can take him/her into old age (even more cunning and more of a survivor then), but it does not die, except in disguise, only to be "born again":

The old fox started from his dead disguise:  
And while the dog lay panting in the sedge  
He up and snapt and bolted through the hedge...  
He scampered to the bushes far away.

Pursued by dog, ploughman, shepherd, and woodman, the eternal fox finds a badger hole, goes underground, only to get resurrected soon:

They tried to dig, but, safe from danger's way,  
He lived to chase the hounds another day.

Another form of rebirth is imagined by Kenneth Patchen (1911-1972) in, of course, his "The Fox":

## 12 AIC

...[S]he limps a little    bleeds  
Where they shot her

Because hunters have guns  
And dogs have hangman's legs

Because I'd like to take her in my arms  
And tend her wound

Because she can't afford to die  
Killing the young in her belly...

W. S. Merwin (b.1927), in his turn, finds no difficulty in seeing himself as a reincarnation of a fox in “Fox Sleep”:

...I have been a fox for five hundred lives  
and now I have come to ask you to say what will  
free me from the body of a fox please tell me  
when someone has wakened to what is really there  
is that person free of the chain of consequences  
and this time the answer was That person sees it as it is  
then the old man said Thank you for waking me  
you have set me free of the body of the fox  
which you will find on the other side of the mountain...

In this lengthier poem (107 lines), the men find the dead fox (now reincarnated as the poet), whom “they buried as one of them”, while the animal turns out to be a pretext for writing – for writing poetry, in fact, as the protagonist looks, in the end –

and there beyond the valley above the rim of the wall  
the line of mountains I recognize like a line of writing  
that has come back when I had thought it was forgotten.

However, the fox cannot be forgotten as, being eternal, it also becomes fully aware of its identity, as Mary Oliver (b.1935) makes her/him say in “Straight Talk from the Fox”:

What I am, and I know it, is  
responsible, joyful, thankful [and arrogant]. I would not  
give my life for a thousand of yours.

And this already opens a dialogue with both Rita Dove (b. 1952) and Ted Hughes (*infra*); Dove’s “Fox”:

She knew what  
she was and so  
was capable  
of anything  
anyone  
could imagine. [even Hughes]  
She loved what  
she was...

Unlike Hughes –

She imagined  
nothing.  
She loved  
nothing more  
than what she had,  
which was enough  
for her,  
which was more  
than any man  
could handle.

Or, as stories and tales (not only children's, like Beatrix Potter's "Mr. Tod" in her *24 Tales*, or David Garnett's *Lady into Fox*, N. M. Browne's *Hunted* or Elizabeth Hand's *Last Summer at Mars Hills*) about anthropomorphic animals imbued with such human characteristics as trickery, resourcefulness, cunning, intelligence, magic powers would inform us, one could be in want of a fox to recognize his/her identity, like our three final poets, in search for theirs by means of dream (Young), memory (Rich) or imagination (Hughes). So here is Dean Young's (b.1950) "The Fox" as a dream:

One day, the fox doesn't show.  
That's as close as you'll ever get  
but she's already figured out  
how to appear in your dreams, just  
not yet, not until you've stopped  
being nervous at twilight... –

or as memory (the Darwinian memory of the species?) in Adrienne Rich's (1929-2012) "Fox":

I needed fox Badly I needed  
a vixen for the long time none had come near me  
I needed recognition from a  
triangulated face burnt-yellow eyes  
fronting the long body the fierce and sacrificial tail  
I needed history of fox briars of legend it was said she had run through  
I was in want of fox

And the truth of briars she had to have run through  
I craved to feel on her pelt if my hands could even slide  
past or her body slide between them sharp truth distressing surfaces of  
fur  
lacerated skin calling legend to account  
a vixen's courage in vixen terms

For a human animal to call for help  
on another animal  
is the most riven the most revolted cry on earth  
come a long way down  
Go back far enough it means tearing and torn endless and sudden  
back far enough it blurts  
into the birth-yell of the yet-to-be human child  
pushed out of a female the yet-to-be woman

or as a thought (where one becomes aware of "thought" as a noun, or as a past participle) in "The Thought Fox", which we have decided to also quote in full:

I imagine this midnight moment's forest:  
 Something else is alive  
 Beside the clock's loneliness  
 And the blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:  
 Something more near  
 Though deeper within darkness  
 Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow,  
 A fox's nose touches twig, leaf;  
 Two eyes serve a movement, that now  
 And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow  
 Between tress, and warily a lame  
 Shadow lags by stump and in hollow  
 Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,  
 A widening deepening greenness,  
 Brilliantly, concentratedly,  
 Coming about its business

Till, with a sudden sharp hot stink of fox  
 It enters the dark hole of the head.  
 The window is starless still; the clock ticks,  
 The page is printed.

And so are these pages we are covering with words about imaginary and dream foxes that tend to become real; Ted Hughes (1930-1989): "...long after I am gone, as long as a copy of the poem exists, every time anyone reads it the fox will get up somewhere out of the darkness and come walking towards them" (*apud* Sagar, 1983: 271). Published in his first 1957 collection *The Hawk in the Rain* (whose manuscript was typed by Sylvia Plath, his wife), the poem and his "prophecy" are directly reminiscent of Marianne Moore's 1921 modernist manifesto "Poetry"; what she says, in a text full of quotations (Tolstoy, Yeats, Blake...) and paradoxes, is that the real poets (as opposed to "half poets") should be able to "present/for inspection, 'imaginary gardens with real toads in them'"<sup>1</sup>.

It is this very statement – a quotation in the poem, but most likely a false one or one from Marianne Moore herself – that Ted Hughes seems to have had in mind as a way of answering her hope to see a new generation of "modernist poets" who can produce such imaginary gardens/forests with real toads/foxes in them. Moore's "Poetry" (an *ars poetica*, i.e. a poem about poetry, is paralleled by Hughes' poem about the writing of that very poem) defines poets as "literalists of the imagination", (another quote, from a Yeats essay on Blake), with imagination placed in opposition to intellection and with "the genuine" as the most essential attribute of good art, whose goal, as with Stevens', is reality, i.e. human existence and experience, that can also rely on the dullness of "business documents [businessman Wallace Stevens?] and school books" (Tolstoy quote); the only dull *and* useless thing is bad poetry, poetry of the "trivial" and the "insolent"; by "real toads" (or foxes in Hughes) Moore meant the poet's attempt to render the abstract into the concrete – an unattainable goal, after all, so Hughes' fox can be seen as the reality of his thought. Moreover, Moore's fifteen or so revisions of the poem (between 1919 and 1967, i.e. over a period

<sup>1</sup> See also our "Modernist Poetic Manifestoes" in *Revenge of the Intellect* (2016: 16-26).

of half a century and varying in length from thirty, to thirteen and fifteen, to three/four lines) turn it into an Protean process poem, rather than a simple text (see also Hugh Kenner), and so we can more easily read “The Thought-Fox” as a process (of writing poetry), or an open system (see M. L. Rosenthal), or an open text.

But there is more in Hughes’ real “thought fox”; though in (Marianne Moore’s) reality there is no fox at all, we can still see it emerging slowly from the formlessness of the snow only to be caught forever in the words of the poem, on the real white page; Keith Sagar inappropriately (we think) describes this as “a simple trick”: “Suddenly, out of the unknown, there it is, with all the characteristics of a living thing [*sic!*]...” (1979: 19); what we have here is a poem about the composition of the poem itself (see also Mishra, 2015), and see the poet as what a poet etymologically is, i.e. a maker – of his imaginative universe, of his own *realities*, of his poem, with the poem and the fox proclaiming only the reality of its/their omnipotent creator (see Richard Webster, 1984); and so, as in Adrienne Rich again, the fox is part of the poet’s identity; an identity that consists in his capacity of capturing the imagination, while exploring his imaginary forest in search of his real-poetic fox.

The “magic journey” of our “real poetic fox” begins in the morning, with the picture of an almost real urban fox jumping over a fence and trotting down the street and ends at midnight in a poet’s mind; in the meantime, it dies and comes back to life and thus lives several lives, fools its hunters and pursuers, moves from summer to autumn and winter in its mythopoeic quest and ends on pages “printed” between the seventh century B. C. and the present, i.e. 2017.

Otherwise, the *real foxes* are small, carnivorous/omnivorous mammals of the “dog” family, with “red foxes” as the largest among them (2.5–6.5 kg). They are common in farming and [imaginary] wooded areas almost everywhere. They eat [real] rodents, insects, frogs, seeds, fruit, eggs and some poultry. They breed usually four to five cubs in January – February and become independent at about six months. Once more, they prefer wooded or broken country, live in hollow logs or overhangs, often climb trees, enjoy sunning themselves and are not strictly nocturnal, as some poets would have them (see *The Canadian Encyclopedia*). On the other hand, the *imaginary forests* – or towns and villages, fields and plains, valleys and hills, gardens, farms and orchards – can readily come into being, as soon as a white page presents itself in front of the poet, whether he be Aesop or Hughes or any other one; so, what we have been dealing with, after all, are imaginary poetic forests and real poetic foxes, both of which are no more than words in literary and scholarly texts.

And the explanation comes as an afterthought: “In the beginning was the Word. In the end will be the Word...; language is a human miracle always in danger of drowning in a sea of familiarity” (see Kennelly, *Penny’s poetry pages*); this is how prolific Irish poet Brendan Kennelly (b. 1936) can help us in the end – a perfect ending, in fact: “Dream of a Black Fox”, the title poem of his 1968 collection:

#### Dream of a Black Fox

The black fox loped out of the hills  
And circled for several hours,  
Eyes bright with menace, teeth  
White in the light, tail dragging the ground.  
The woman in my arms cringed with fear,  
Collapsed crying, her head hurting my neck.  
She became dumb fear.

The black fox, big as a pony,  
Circled and circled,  
Whimsical executioner,  
Tortured dripping like saliva from its jaws

Too afraid to show my fear,  
 I watched it as it circled;  
 Then it leaped across me  
 It great black body breaking the air,  
 Landing on a wall above my head.

Turning then, it looked at me.

And I saw it was magnificent,  
 Ruling the darkness, lord of its element,  
 Scorning all who are afraid,  
 Seeming even to smile  
 At human pettiness and fear.

The woman in my arms looked up  
 At this lord of darkness  
 And as quickly hid her head again.  
 Then the fox turned and was gone  
 Leaving us with fear  
 And safety –  
 Every usual illusion.

Quiet now, no longer trembling,  
 She lay in my arms,  
 Still as a sleeping child.

I knew I had seen fear,  
 Fear dispelled by what makes fear  
 A part of pure creation.  
 It might have taught me  
 Mastery of myself,  
 Dominion over death,  
 But was content to leap  
 With ease and majesty  
 Across the valleys and the hills of sleep.

A perfect ending with his dream of a salaciously imaginary “lord of darkness” and “whimsical executioner” – a magnificent monster of a fox in man’s forest of fear and illusion, in his “valleys and hills of sleep”; a frightful contemporary and postmodern fable of man’s confrontation with language and thought (a terrible thought-fox this time), by the author of some of the best poetry of our time (when most of the people in this world – like it or not – do not seem to be much interested in the writing and reading of poetry).

## BIBLIOGRAPHY:

- Canadian Encyclopedia*, The (1985). Vols. I-III (vol. II, pp. 684-685). Edmonton: Hurtig Publishers.
- CLARE, John (2009). *John Clare's Poems: The Lifetime Published Poetry*. Edited by Simon SANADA. Online edition (<http://www.johnclare.info/poems.html>). [Last accessed: March 2017].
- CLIFTON, Lucille (1996). *The Terrible Stories*. Brockport: BOA Editions.
- DOVE, Rita (2004). *American Smooth*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- ELSTER, Jon (1983). *Sour Grapes: Studies in the Subversion of Rationality*. Cambridge: CUP.
- HARRIS, Stephen (1986). *Urban Foxes*. London: Whittet Books, Ltd.
- HUGHES, Ted (2003). *Collected Poems*. Edited by Paul KEGAN. London: Faber and Faber.
- HUGHES, Ted. Poems and profile at the *Poetry Archive*. Available at: <http://www.poetryarchive.org/poet/ted-hughes>. [Last accessed: March 2017].

- JARMAN, Mark (2011). *Bone Fires: New and Selected Poems*. Louisville, KY: Sarabande Books.
- KENNELLY, Brendan (1990). *A Time of Voices: Selected Poems, 1960-1990*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- KENNELLY, Brendan. Penny's poetry pages. Available at: [pennyspoetry.wikia.com/wiki/Brendan\\_Kennelly](http://pennyspoetry.wikia.com/wiki/Brendan_Kennelly). [Last accessed: March 2017].
- LEVINE, Philip (1984). *Selected Poems*. New York: Atheneum.
- MISHRA, Alok (2015). The Thought Fox Poem by Ted Hughes. Available at: <http://alokmishra.net/the-thought-fox-ted-hughes-analysis/>. [Last accessed: April 2017].
- NOBLEMAN, Marc Tyler (2007). *Foxes*. New York: Benchmark Books.
- OLIVER, Mary (2008). *Red Bird: Poems*. Boston, MA: Beacon Press.
- PATCHEN, Kenneth. The fox. Available at: [http://www.agonia.net/index.php/poetry/-13898258/%20The%20\\_fox](http://www.agonia.net/index.php/poetry/-13898258/%20The%20_fox). [Last accessed: April 2017].
- RICH, Adrienne (2001). *Fox: Poems 1998-2000*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- SAGAR, Keith (1979). *The Art of Ted Hughes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAGAR, Keith (Ed.) (1983). *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester: Manchester University Press.
- SAGAR, Keith (2000). *The Laughter of Foxes: A Study of Ted Hughes*. Liverpool: Liverpool University Press.
- STEVENSON, Ian (1980). *Twenty Cases Suggestive of Reincarnation*. Second and revised edition. University of Virginia Press.
- WEBSTER, Richard (1984). 'The Thought Fox' and the Poetry of Ted Hughes. *The Critical Quarterly*, 26, 4. Available at: <http://www.richardwebster.net/tedhughes.html>. [Last accessed: April 2017].
- YOUNG, Dean. The Fox. Available at: <http://www.versedaily.org/2009/thefox.shtml>. [Last accessed: April 2017].



# Limites physiques dans le monde du rêve chez Théophile Gautier

## Physical Limits in Théophile Gautier's Dream World

RĂZVAN VENTURA

Academia Națională de Informații „Mihai Viteazul”, București

Conçu traditionnellement en tant qu'espace dépourvu de toute limite, le monde du rêve acquiert dans la poétique développée par Théophile Gautier dans ses nouvelles le sens d'une reconfiguration de l'art. La perception artistique de la réalité détermine une reconstruction physique du monde du rêve, selon un moment essentiel de toute création artistique dans la conception de l'esthéticien roumain Tudor Vianu – *l'isolement*. Chez Théophile Gautier, le rêveur doit ainsi affirmer l'existence de son espace personnel, en écartant parfois même les signes de vie et mobilité, afin de conférer une dimension plus artificielle à la réalité du rêve. De cette manière, la limite gagne une dimension hautement concrète et physique et l'entrée dans le territoire du rêve est soigneusement préparée, y compris en marquant les frontières à l'aide de signes immédiatement perceptibles. C'est ce qui marque la reconnaissance du rêve en tant qu'élément essentiel chez Gautier et permet l'admiration du haut degré de plasticité des images (bien que certaines soient assez communes), ainsi que l'alternance de la fermeture et de l'ouverture. Le respect de la forme ou les teintes claires, caractéristiques à la civilisation, se joignent ainsi à une réalité parfois horrible, marquée par le culturel.

**Mots-clés :** rêve ; isolement ; pictural ; limite ; construction.

The poetics developed by Théophile Gautier in his short stories entails an artistic reconfiguration of the world of the dream, which is traditionally conceived as a boundless space. The physical reconstruction of the oneiric universe is made possible by the artistic perception of reality, namely by one essential element of any artistic endeavour, which Romanian aesthetician Tudor Vianu calls *isolation*. In Théophile Gautier's view, the dreamer needs to assert the existence of his personal space, by sometimes renouncing any signs of life and mobility, in order to give a more artificial dimension to the reality of his dream. Thus, the limit itself acquires a highly concrete and physical dimension, and the access to the territory of the dream is carefully prepared, while the borders are marked by immediately perceptible signs. This is what makes the dream a distinctive element in Gautier's writings, highlighting the outstanding plasticity of his images (despite their occasional banality) as well as the alternation of closings and openings. The attention bestowed on form and clear hues, viewed as a hallmark of civilization, joins, every now and then, a culturally determined horrible reality.

**Keywords:** dream; isolation; pictorial; border; construction.

**L**e rêve est un monde difficile et les rêveurs – que ce soit de simples gens ou des spécialistes en psychanalyse ou en littérature – aiment croire qu’ils ne doivent affronter aucune limite. Espace d’un privilège inouï, le rêve jouit traditionnellement de la capacité de déterminer ses propres limites, sans avoir à rendre compte quant à la manière dont il construit sa réalité. Tout en manifestant une certaine liberté, le rêveur jouit pleinement de la capacité créatrice de son esprit, celle d’effacer certaines limites du monde qu’il construit, de telle manière que le rêve, tout en ouvrant sur de nouvelles perspectives, devient en même temps *fermeture* (Bachelard, 1948 : 98), car son monde se re-compose selon de nouvelles lois.

Le monde de Théophile Gautier témoigne d’une nostalgie fondamentale de l’écrivain envers l’art. Son univers semble se réclamer d’une perception artistique de la réalité et la manière dont il bâtit le monde de son rêve ne fait pas exception à cet égard. Dans les nouvelles de Théophile Gautier le rêve marque la manifestation explicite de ce que l’esthéticien roumain Tudor Vianu nommait *l’isolement* (Vianu, 1968 : 93-98). Le spécialiste roumain considérait que, pour affirmer l’œuvre d’art en tant que réalité délivrée de la nécessité de l’enchaînement des événements, celle-ci doit définir quelques moments, dont le premier serait l’isolement. L’œuvre d’art doit s’isoler par rapport aux phénomènes qui composent le champ des expériences pratiques, les modalités préférées à cet égard étant différentes selon le type d’art : le silence qui précède le début d’une représentation musicale ou théâtrale ; le cadre d’un tableau ou le socle d’une sculpture. De cette manière on facilite aussi la transposition du spectateur dans le *temps artistique*, qui peut modifier la durée des événements et même leur succession. Tudor Vianu envisageait ce concept d’une manière radicale, en affirmant même que l’absence de l’isolement est à même de compromettre la valeur esthétique des œuvres et mène au désaveu esthétique. Naturellement, l’isolement du point de vue temporel est assez facile à repérer dans le champ littéraire, pourtant il est intéressant le fait que la limite physique est manifeste dans le cas du rêve, surtout chez un écrivain amoureux de l’art tel Théophile Gautier. Aussi, la limite physique est-elle immédiatement perceptible, trait caractéristique à une imagination hautement plastique telle la sienne, le rêve parvenant ainsi plus facilement à la conjugaison avec la réalité.

Une limitation fondamentale, si visible d’ailleurs, est celle physique, *perceptible en soi*. Le rêveur se trouve chez soi dans l’espace personnel de son rêve, car l’espace du rêve « n’a plus de lointain », il est « synthèse des choses et de nous-mêmes » (Bachelard, 1970 : 196) ; donc, s’il se perçoit dans son rêve dans une chambre étrangère, il est tout de suite frappé par la limitation que celle-ci lui assigne : Onuphrius s’aperçoit dans son rêve qu’il se trouvait « dans une chambre où je n’étais jamais venu, et que cependant je connaissais parfaitement bien » (Onuphrius, in Gautier, 2011 : 29) : celle-ci a les jalouses fermées et les rideaux tirés, détails auxquels s’ajoute la lumière agonisante d’une veilleuse pâle – une manière pseudo-pléonastique de souligner la demi-obscurité qui l’entoure. À la limitation physique s’ajoute celle psychologique : le rêveur avoue connaître cette chambre, bien qu’il n’y eût jamais été là auparavant ; donc, son rêve ne serait pas un de la reconnaissance, peut-être aussi en vertu du fait que par le rêve « la conscience est compatible avec le désordre » (Valéry, 1960 : 729). La difficulté de la connaissance est accompagnée par celle du mouvement de tous les personnages (y compris du rêveur, mais celui-ci est mort dans le rêve) : « On ne marchait que sur la pointe du pied, le doigt sur la bouche » (Gautier, 2011 : 29). Aussi, le calme que devait induire cette familiarité imaginée trouve son contrepoint dans le statuaire dans lequel sont figés les personnages du rêve.

Le tableau est d’ailleurs sujet d’une étrange pétrification, par laquelle non seulement on arrête tout signe de vie, mais l’on pare tout le décor d’une auréole semblable à une œuvre d’art : les personnages préfèrent les gestes théâtraux (« Les personnes qui traversaient l’appartement avaient un air triste et affairé qui semblait extraordinaire » Gautier, 2011 : 29), la précision avec laquelle l’on décrit tel geste est cinématographique (« De temps en temps une larme tombait de ses cils sur mes joues, et elle l’essuyait légèrement avec un baiser », Gautier, 2011 : 29) et les limites physiques illustrant la séparation par rapport à la vie se multiplient : on présente au héros une glace – donc, un autre objet ayant un cadre – devant la bouche pour voir s’il respire encore ;

Onuphrius fait des efforts afin de rendre visible sa présence, car la capacité du miroir de réfléchir peut rendre compte de l'identité et, en même temps, de la différence. Puis, on jette un drap au-dessus de la tête du héros – semblable à un rideau qui sépare sa vue du spectacle de la vie quotidienne ; le prêtre marmottant des prières finit par s'endormir – donc au héros on refuse aussi l'espace du parler et, par extension, celui du *logos*. Le croque-mort lui prépare une bière et un linceul – autres deux obstacles physiques destinés à *consacrer* sa séparation par rapport au monde et, en même temps, autres limitations. D'ailleurs, la limite physique est ressentie de la manière la plus concrète possible : déposé dans la boîte, le héros et les autres personnages s'aperçoivent que celle-ci est un peu trop juste pour lui et l'on est obligé alors de lui donner quelques grands coups sur les genoux. À cette manière graduelle de présenter les différentes limitations correspond l'enchaînement de délivrances auxquelles le héros se prête : par un soubresaut violent, il rompt d'un seul coup les coutures du linceul ; des fossoyeurs le tirent du tombeau pour le ramener sur une table de dissection ; le premier coup de scalpel fait dégager l'âme de toutes ses entraves.

D'autre part, intéressant est le fait que le rêve semble conserver certaines caractéristiques de l'immuabilité typique pour un corps mort, au-delà de la condition humaine habituelle : ainsi, en face d'un escalier, le héros descend les marches une à une, bien qu'il se sente « d'une légereté merveilleuse » (Gautier, 2011 : 33) ; aussi, les limitations physiques arrivent-elles à être inversées : quoiqu'il veuille rester au sol, Onuphrius sent une force qui l'attire en haut. Cela devrait-il signifier que, chez Gautier, sont conservées seulement les limites physiques que l'esprit lui-même consent à affirmer d'une certaine manière ? Gautier semble penser que le rêve n'est pas pourtant l'espace d'un effondrement total, qu'une telle optique serait plutôt primitive. En conséquence, l'entrée dans le rêve est soigneusement préparée, comme s'il s'agissait du début d'un spectacle : « J'entendis les anneaux des rideaux de mon lit glisser en criant sur leurs tringles, comme si l'on eût tiré précipitamment les courtines » (*Omphale ou la tapisserie amoureuse*, Gautier, 2011 : 59). Les données immédiates de l'espace physique semblent changer, comme si celui-ci avait acquis une certaine conscience de soi : la lumière de la lune fait dessiner sur le plancher et sur les murailles de grandes ombres bizarres ; la vibration de la pendule est longue à s'éteindre, comme s'il s'agissait d'un soupir ; « les boiseries craquèrent, la tapisserie ondula » (Gautier, 2011 : 60). La réalité paraît réagir d'une manière plus vive, pourtant le rêve reste dans un espace du mouvement moins brutal. Peut-être c'est ce qui explique aussi que, bien que la tapisserie où est figée Omphale s'agite violemment, le personnage mythologique « se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet » (Gautier, 2011 : 60) : l'affranchissement paraît donc dépourvu de tout effort. La portée du rêve est semblable à un pouvoir re-créateur, qui redéfinit les limites et retrace les contours du réel, et c'est cette capacité qui explique l'aisance avec laquelle les personnages se déplacent en rêve. Les frontières seraient-elles donc destinées à protéger les humains contre les créatures du songe en essayant de circonscire l'espace du rêve, quoique cet essai s'avère dans bien de cas assez peu fructueux ? Car la frontière entre le rêve et le réel pourrait bien être celle marquée par un rideau, une variante « topographique » du voile, destiné à dévoiler et à dissimuler en même temps, mais surtout à séparer deux mondes – celui contemplé et celui du contemplateur. Aussi, le rideau appartient-il simultanément à l'extérieur et à l'intérieur en même temps, et c'est ce qui explique son association à l'interiorisation absolue, par engloutissement : « J'avais à peine bu les premières gorgées du sommeil que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit... » (Gautier, 2011 : 82), avoue le héros de *La Morte amoureuse*. Cette barrière physique semble effectivement la dernière capable de séparer le réel du rêve, car toute la matière du rêve est faite de ce qui peut être légèrement confondu (bien que le héros, malgré la confusion où le sommeil aurait pu le jeter, ait reconnu immédiatement Clarimonde !) : la lueur de la lampe donne aux doigts de Clarimonde « une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu » (Gautier, 2011 : 82) ; la couleur de la draperie se confond avec celle de la chair de la femme « sous le pâle rayon de la lampe » (Gautier, 2011 : 82) ; le personnage même ressemble plutôt à une statue de marbre qu'à une femme vivante.

Les formes des femmes de Gautier sont d'ailleurs souvent confondues avec des statues, ce

qui trahit une certaine convoitise de la pureté, mais, d'autre part, le corps féminin a du mal à se soumettre au regard de la convoitise sexuelle, sa description paraissant « exempte du dialogue intérieur qui caractérise essentiellement toute convoitise amoureuse » (Ventura, 2013 : 145). C'est pourquoi nous avons défini la perception de Gautier comme « une perception blessée », son réel étant plutôt source de convoitise que d'inquiétude. Par conséquent, le personnage se détache d'une manière semblable aux contours d'une statue posée sur un socle, et déjà son être contient des signes de flétrissement : l'éclat vert de ses prunelles est amorti, le rose des bouches et des joues est « faible et tendre » (Gautier, 2011 : 82), les fleurs des cheveux sont sèches et sans feuilles. Gautier semble pourtant préférer une perception purement artistique, de telle manière que c'est surtout cette parenté avec l'art qui constitue une garantie de la survivance de la forme : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même » (Gautier, 2011 : 82). Lors d'un autre rêve, les couleurs se ravivent brusquement, si ce n'est plutôt l'esprit du jeune homme qui les aperçoit ainsi : « ...je vis Clarimonde, non pas, comme la première fois, pâle dans son pâle suaire et les violettes de la mort sur les joues, mais gaie, leste et pimpante, avec un superbe habit de voyage en velours vert orné de ganses d'or et retroussé sur le côté pour laisser voir une jupe de satin » (Gautier, 2011 : 84). Voilà donc qu'on nous livre une seconde variante du portrait, plus artistique encore, mais l'introduction du portrait est médiée par le cadre offert par les rideaux : « Les rideaux s'écartèrent... » (Gautier, 2011 : 84). Le personnage paraît immobilisé dans le rêve justement comme si un peintre allait faire son portrait, d'une manière théâtrale, afin de *laisser voir* tel détail de sa vêtement. D'ailleurs, sous le pouvoir du rêve, le rêveur lui-même est perçu sous une lumière tout à fait différente, métamorphose qui parvient à attendrir son esprit : il se contemple lui-même dans un miroir, « bordé d'un filigrane d'argent » (Gautier, 2011 : 85 - c'est nous qui soulignons), et la première comparaison qui lui vient à l'esprit est celle d'une « statue achevée » (Gautier, 2011 : 85).

La plupart des limites mises en évidence dans les rêves des personnages de Gautier appartiennent d'ailleurs à la vie quotidienne : ce serait une espèce d'*habitation onirique*, qui « correspond à un besoin qui vient de plus loin », car « la maison du souvenir, la maison *natale* est construite sur la crypte de la maison onirique » (Bachelard, 1948 : 98). Le rêve du héros de *La Pipe d'opium* débute par la mise en évidence du divan *reconnaissable* (c'est nous qui soulignons) d'Alphonse Karr ; mais, pour marquer clairement la différence par rapport à l'espace du réel, le personnage souligne que les reflets en plusieurs couleurs du soleil ne se font pas apercevoir sur les vitraux. Pourtant, d'autres éléments déterminent le héros de constater que son « rêve se tenait dans les plus exactes limites du monde habitable » (Gautier, 2011 : 134); car si l'on rêve de tel objet « nous entrons dans cet objet comme en une coquille. Notre espace onirique a toujours un coefficient central » (Bachelard, 1970 : 196). Mais quel serait le sens d'un rêve qui semble ne se différencier nullement de la vie de l'état de veille ? La comparaison du rêve à un miroir qui répéterait les actions de la journée serait plutôt trompeuse ; car, tout en nourrissant la vanité humaine, le miroir servirait à une révélation indirecte, où les sens sont inversés. Le rêve serait-il alors une première ébauche de l'œuvre que l'auteur est en train d'écrire, de sorte qu'au premier cadre représenté par le rêve en soi se superpose un deuxième, celui de la lecture de ce rêve, transposé dans cette nouvelle ? La reconnaissance serait-elle donc un élément allégeant ou, au contraire, elle agrandirait la charge que le personnage doit emporter avec soi ? Naturellement, la reconnaissance en soi est un élément apaisant, mais ici ce n'est plus le contour qui formule une limite, mais le fond en soi, c'est-à-dire le plafond à travers duquel le héros peut apercevoir une chromatique qui ne semble plus appartenir à l'ordre naturel : premièrement, un bleu dur témoignant de l'*ennui* du plafond d'être noir – donc les objets s'avèrent capables, dans le rêve, de tracer eux-mêmes leurs propres limites. Graduellement, tous les objets appartenant à l'ordre du solide commencent à s'affranchir de leurs limites : les étoiles repandent une lumière dorée, la maison entière devient transparente, Esquirots *le Magicien* répond à la pensée du héros et le rejoint sans qu'il ait ouvert la porte et le héros se trouve sans voix devant ses « prunelles flamboyantes et rayonnantes » (Gautier, 2011 : 135). Gautier cultive dans ces pages un fantastique qui se tient pourtant tout près du sens commun, en frôlant la bizarrerie, mais la vanité

d'une réalité onirique apparemment identique à la réalité va revenir dans *Le pied de momie* : bien que le héros retrouve transposé d'une manière identique dans son rêve une réalité qui lui est familière, les cadres immuables commencent graduellement à mouvoir et c'est à peine après que les rideaux se fussent entrouverts (tels les rideaux d'une scène de théâtre) que le héros commence à percevoir le sens de ce qu'il est en train de voir.

D'ailleurs, la limite physique de la réproduction artistique, celle par laquelle, par exemple, est défini le tableau, est parfois soupçonnée lorsque tel rêve débute par une image se réclamant de l'art plastique : « Les nymphes et les figures allégoriques de la galerie de Médicis dans le déshabillé le plus galant vinrent lui faire une visite nocturne : elles le regardaient tendrement avec leurs larges prunelles azurées, et lui souriaient, de l'air le plus amical du monde, de leurs lèvres épanouies comme des fleurs rouges dans la blancheur de lait de leurs figures rondes et potelées. » (*La Toison d'or*, in Gautier, 2011 : 179). Pourtant, ce rêve paraît tout naturel pour un personnage si amoureux de l'art, qu'il transpose ses idéaux artistiques dans le monde réel, ce qui le rend mécontent de toute présence concrète. Vue son « exquise délicatesse en matière de forme » (Gautier, 2011 : 173), les couleurs et les images de ce rêve sont assez stéréotypes ; mais ce qu'importe à Gautier c'est l'esprit pictural en soi et c'est pour garantir la perception du tableau en tant que tel que l'écrivain ajoute les marques physiques de la limite par laquelle Tiburce entend maîtriser la réalité : une draperie de brocart cache la difformité des jambes d'une néréide et Tiburce semble vivre ses rêves bercé dans un hamac fait des chevelures rousses de plusieurs nymphes. De plus, l'ouverture dont font preuve les éléments de ce rêve (*larges prunelles, lèvres épanouies, figures rondes*) contraste avec la clôture dans laquelle l'esprit du personnage semble s'être blotti, et le réveil est figuré de la manière la plus directe et élémentaire, de façon à faire place à une nuance d'humour qui punit le bovarysme artistique du personnage : Tiburce se plaît à être bercé dans un hamac, jusqu'à ce que la voix d'une vieille servante le réveille.

Dans d'autres cas, c'est bien la forme même dont le réel est disposé devant le rêveur qui en fait un cadre artistique. Voilà par quel paysage pictural débute le rêve de Petit-Pierre dans *Le Berger*, où la plupart des images semblent appartenir aux lieux communs romantiques : « Il lui semblait qu'il était assis sur un quartier de roche avec une belle campagne devant lui. Le soleil se levait à peine, l'aubépine frissonnait sous sa neige de fleurs, les herbes des prairies étaient couvertes d'une sueur perlée, la colline paraissait avoir revêtu une robe d'azur glacée d'argent » (Gautier, 2011 : 290). Chaque élément naturel se trouve encadré par une limite exacte : l'aubépine est bordée par des fleurs blanches, les herbes sont couvertes par des perles, la colline semble habillée dans une robe d'azur. D'ailleurs, ce rêve semble bien taillé dans plusieurs lignes géométriques, droites, brisées : le petit berger commence, sous l'exhortation d'une jeune femme, par « tracer quelques linéaments » (Gautier, 2011 : 291), qui tremblent pourtant sous sa main, et « les contours qu'il essayait de tracer dégénéraient en zigzags irréguliers et ridicules » (Gautier, 2011 : 291). C'est alors que survient la belle femme – incarnation de la civilisation au sein d'un cadre où la nature règne en maître absolu (« la nature n'a créé que la femelle, la civilisation a créé la femme », Gautier, 2011 : 287). Gautier voudrait-il démontrer que la civilisation a amené avec soi le respect de l'ordre et la rigueur de la forme ? Ce qui est certain est que dans le rêve de Petit-Pierre, aussitôt que cette jeune femme dirige la main du berger, « les formes s'arrangeaient d'elles-mêmes et se groupaient toutes seules sur le papier » (Gautier, 2011 : 291) ; aucun détail n'échappe au regard artistique, appliqué et exact, d'une manière sensorielle, ressemblant à une ligne plus technique, plus dure, se réclamant d'un art parnassien. Les éléments froids du paysage qui se présente à Petit-Pierre (l'aubépine frissonnant, les herbes couvertes de sueur, la colline glacée) contrastent avec l'étincelle que la jeune femme prête à l'esprit du berger. Les encouragements dont celle-ci accompagne les mouvements de plus en plus décidés du jeune artiste trouvent leur concrétisation dans la figure de la « spirale alanguie » (Gautier, 2011 : 291) d'une boucle des cheveux de la femme, qui effleure le visage du pâtre et fait jaillir des milliers d'étincelles – symbole de la fécondité, mais aussi du prolongement indéfini de la même figure, par laquelle elle pourrait se développer sans modifier la forme de la figure finale, laquelle signifie la délivrance de toute frontière, mais aussi la subor-

dination par rapport à un centre.

Une autre manière de relever le pictural est celle d'un rêve où sont développées des teintes claires, de pastel, comme dans les songes de Ninette (*L'Oreiller d'une jeune fille*). Au début, les limites sont clairement précisées : le ciel est tout noir, l'enfant en bas est tout couvert par la neige. À ces couleurs s'ajoutent d'autres (une dame vêtue d'une tunique rose et d'un manteau bleu aide les deux personnages), mais c'est la teinte glaciale qui donne le ton d'éclat au tableau. Nous avons observé ailleurs que chez Gautier « l'intensité avec laquelle l'objet s'impose (par éclat) au regard humain » (Ventura, 2013 : 142) l'emporte sur la couleur. Les couleurs sont élémentaires, mais la quantité chromatique est celle qui impressionne et qui marque une limite par rapport au monde réel. D'une manière similaire, le rêve de Malivert dans *Spirite* débute par des perspectives sans bornes vivement colorées, qui font ensuite place à un blanc « intense et lumineux » (Gautier, 2011 : 902), semblable à la transfiguration de Thabor. Le blanc fonctionne dans *L'Oreiller...* comme une limite en soi, mais assez faible pourtant, car le ton du rêve est assigné dès le début : « Elle fit des rêves affreux, lugubres » (Gautier, 2011 : 355). La limite est dans ce cas psychologique, mais illustrée par des éléments appartenant au paysage extérieur : le ciel noir et la neige abondante suffisent pour rappeler à l'héroïne un devoir moral.

Si le rêve doit ramener le sujet dans un monde du repentir et des troubles intérieurs, alors les éléments marquant l'entrée dans ce territoire se réclament des topoï de l'horreur : le sommeil de Paul dans *Jettatura* est agité, tourmenté par des « figures grimaçantes et monstrueuses, exprimant la haine, la colère et la peur » (Gautier, 2011 : 821), par la menace des doigts squelettiques, par « les ongles de ces doigts, se recourbant en griffes de tigre, en serres de vautour » (Gautier, 2011 : 821) ; le héros se trouve encerclé et la figure du cercle revient d'ailleurs lorsqu'on évoque l'orbite de ses yeux que les doigts cherchent à vider. Les images sont plutôt livrées, en faisant appel au savoir culturel d'un lecteur habitué au roman noir, mais tous ces éléments sont destinés à encercler le héros, à lui tracer une limite (« le forçaient à se jeter à la mer », Gautier, 2011 : 821) et, d'ailleurs, ce n'est pas par hasard que Gautier évoque à ce sujet « des aquatintes de Goya » (Gautier, 2011 : 821). Le renvoi à la figure picturale caractérise aussi le rêve d'Alicia, qui aperçoit « se dessiner sur le fond sombre qu'encadrait le chambranle de la porte une forme svelte et blanche » (Gautier, 2011 : 847), dont la consistance s'accroît graduellement. Ce rêve reprend d'ailleurs, agrandie, une miniature où figurait la mère d'Alicia et que cette dernière avait contemplée maintes fois. La mémoire affective de la jeune fille trouve ainsi un appui dans la figure picturale. Pourtant, reviennent l'image de la spirale et celle du mélange de couleurs qui fait que les formes s'entrecroisent, ne laissant plus la possibilité de distinguer la chair et le vêtement.

Les rêves des personnages de Gautier témoignent ainsi d'une certaine nostalgie de l'écrivain envers la perception artistique de la réalité, de la manière dont l'art est à même de conférer une limite au réel. La réalité est amenée souvent à reconstruire ses propres coordonnées, mais l'entrée dans le monde du rêve est médiaée par une limite physique, primaire le plus souvent, qui détermine le sujet rêveur à réorganiser son monde.

## BIBLIOGRAPHIE :

- GAUTIER, Théophile (2011). *La Mille et Deuxième Nuit. L'intégrale des nouvelles*. Paris: Omnibus.
- BACHELARD, Gaston (1970). *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les réveries du repos*. Paris: José Corti.
- VALÉRY, Paul (1957). Analecta. In *Tel Quel – Œuvres*, t. II. Paris : Gallimard.
- VENTURA, Răzvan (2013). Femme et froideur dans les nouvelles de Théophile Gautier. In *Studii și cercetări filologice. Seria Limbi românice*, 14, 1, Editura Universității din Pitești, 139-146.
- VIANU, Tudor (1968). *Estetica*. București : Editura pentru Literatură.

# Inteligenta artificială visează la jurnalism. Imparțialitatea algoritmilor în relatările despre o lume nouă (de la singularitatea lui Kurzweil la Deep Mind și Quill)

**Artificial Intelligence Dreams of Journalism.  
The Impartiality of Algorithms in the Accounts about a New World (from the Singularity of Kurzweil to Deep Mind and Quill)**

ANDREI STIPIUC

*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași*

Marile minți au proiectat dintotdeauna viitorul umanității și au visat, cu ochii deschiși, la nu foarte îndepărtate lumi posibile datorită inovației și progresului tehnologic. Visurile s-au transformat, după caz, în pagini întregi de utopii ale coexistenței și coabitării dintre mașini și oameni sau de distopii sumbre, marcate de lipsuri ale libertăților și drepturilor fundamentale ale indivizilor. De la mașinările imaginante de Jules Verne, care se regăsesc, deja, în muzeele istoriei, la predicțiile adeverite ale lui Marshall McLuhan, Isaac Asimov sau Arthur C. Clarke, în marea lor majoritate, produsele imaginante au devenit la fel de invizibile, în viețile noastre, precum chiuveta (Standage).

Actualmente, progresul tehnologic a polarizat cele mai mari speranțe și temeri în jurul inteligenței artificiale și a super-creierelor: vom deveni nemuritori, prin transplanturi de conștiință și grefe biotehnologice, aşa cum a prezis Kurzweil (2005), sau ne vom găsi, fatalmente, sfîrșitul, pierzând controlul odissei spațiale la mîna, poate chiar fizică, a inteligenței artificiale? În media, criza automatizării este desenată și redesenată în contururi noi, într-un ritm alert (Miller, 2015). Concomitant cu investițiile în laboratoare computerizate care să creeze materiale jurnalistice cu un grad indiscutabil de imparțialitate, crește și gradul de îngrijorare a multor jurnaliști care își simt deja pericolat viitorul. Dacă vom citi relatările despre această lume nouă semnate de reporteri umani sau de algoritmi rămîne de văzut, odată cu trecerea timpului. Vernor Vinge (1993) spune însă că timpul care trebuie să mai treacă este foarte scurt.

**Cuvinte-cheie:** inteligență artificială; super-creiere; singularitate; journalism computațional; generatoare de limbaj natural; Quill.

Great minds have always imagined the future of humanity and have been day-dreaming about tangible worlds made possible with the aid of innovation and technological progress. Dreams have turned, as the case may be, into pages of utopias about coexistence and cohabitation between man and machine, or of dark

dystopia, marked by the lack of freedom and of individual fundamental rights. From Jules Verne's imagined inventions which now are finding their place in history museums, to the testimonies of Marshall McLuhan, Isaac Asimov, or Arthur C. Clarke, the vast majority of the envisioned products have become as invisible in our daily lives as our kitchen sinks.

Currently, technological advancement has polarized the greatest hopes and fears around artificial intelligence and super-brains: shall we become immortal through transplantation of biotechnological consciousness and digital grafts, or shall we find our fatal end, losing control of the space odyssey to the (literally, perhaps) hands of artificial intelligence? The media designs and redesigns new outlines for the automation crisis at a fast pace. Simultaneously with investments in computerized laboratories meant to create highly impartial journalistic materials, many journalists are increasingly concerned about their already problematic future. Whether the reports about this new world will be authored by human reporters, or by algorithms, it remains to be seen as time goes by. Vernor Vinge says, however, that there is not much time left.

**Keywords:** artificial intelligence; superbrains; singularity; computational journalism; robo-journalism; natural language generators; Quill.

*The only thing we can be sure of about the future  
is that it will be absolutely fantastic.  
(Arthur C. Clarke)*

Futurologia reprezintă un domeniu foarte interesant pentru jurnalismul științific de popularizare, iar anii 1964 și 1967 au devenit cu precădere importanți pentru că aceste momente au marcat perioadele în care Arthur C. Clarke, Isaac Asimov și Walter Cronkite, făceau publice poate cele mai multe predicții care au depășit, între timp, paginile de ficțiune și literatură științifico-fantastică și s-au standardizat ca realități tehnologice și fapte de viață. Dacă C. Clarke povestea, la BBC, ascultătorilor de radio despre viziunile sale referitoare la numărul din ce în ce mai ridicat de tranzistori și lasere, despre popularea orbitei terestre cu numeroși sateliți și despre modalitățile de acces de la distanță în economie, educație sau medicină, Cronkite, găzduia în cadrul televiziunii CBS, o serie de documentare numite „Secolul 21” (At Home: 2001 (1968)), iar într-unul dintre cele trei episoade anticipa, foarte detaliat, dispozitivele de *home entertainment*, precum și calculatoarele personale ale viitorului. Într-un articol-manifest al World's Fair, care s-a desfășurat la New York în 1964, Asimov, profesor de biochimie al Universității din Boston, scria în *The New York Times*: “Gadgetry will continue to relieve mankind of tedious jobs. Kitchen units will be devised that will prepare ‘automeals’, heating water and converting it to coffee; toasting bread; frying, poaching or scrambling eggs, grilling bacon, and so on. Breakfasts will be ‘ordered’ the night before to be ready by a specified hour the next morning” (Asimov, 1964). De asemenea, mai puncta: “Communications will become sight-sound and you will see as well as hear the person you telephone. The screen can be used not only to see the people you call but also for studying documents and photographs and reading passages from books. Synchronous satellites, hovering in space will make it possible for you to direct-dial any spot on earth, including the weather stations in Antarctica”<sup>1</sup>.

Parcurgînd axa timpului în sens invers, cu același gînd de a descoperi potențialii părinți ai unor idei ingenioase devenite între timp comune în viețile noastre, nu l-am putea evita pe Marshall McLuhan, părintele conceptelor de *new media* sau de *social media*, pe care s-au fondat studiile moderne de jurnalism și comunicare. Vom ajunge, inevitabil, la un moment dat, la cel mai marcant autor al secolului al XIX-lea, Jules Verne, ale cărui romane nu sănt doar pagini de aventuri incitante,

<sup>1</sup> O scurtă trecere în revistă a principalelor predicții apărute în publicația americană se găsește în *Open Culture* (Colman, 2014).

ci reprezintă și o bogată sursă de date științifice și bineînțeles, de predicții: submarine cu motoare electrice (în *20.000 de leghe sub mări* este prefigurat un HOV – Human Occupied Vehicle – care a coborât pe fundul oceanului în 1964 (*Human Occupied Vehicle Alvin*), un vehicul spațial care anticipă panourile solare cu care sănt dotate majoritatea sateliților moderni sau aselenizarea (în *De la Pămînt la Lună*), panourile publicitare „atmosferice” care astăzi și-ar găsit o echivalență în *sky-writing* și multe altele.

Acest interes al evaluării ideilor și operelor anilor din urmă poate echivala cu reabilitarea unor astfel de autori, poziționați, și în vremea lor, și după, nu doar în tiparul comun al „profetului nebun”, ci și în mijlocul ironiilor și criticilor lumii literare, academice sau din alte paliere ale societății (Clarke, 1964). Privite de la distanță, împreună cu omisiunile intenționate, normale în media și pardonabile din anumite puncte de vedere (precum principala eroare de a nu considera schimbările tehnologice în raport cu schimbările sociale), prin aceste re-evaluări se pot trasa hărți precise cu diferitele momente de apariție, cu stadiile și tendințele progresului tehnologic. Cu adevărat, putem datora tehnologiei actuale, posibilitatea de a comunica aproape instantaneu cu orice persoană de pe planetă și putem lucra de la distanță pe orice calculator conectat în internet. Articolele de popularizare din mass-media mai clarifică fundamentarea conceptelor imaginare în epociile trecute pe elemente existente în acea vreme (Verne, Asimov), spre deosebire de autorii unor subgenuri literare precum *steampunk* (urmat de *cyberpunk*) care, fiind mai mult mișcări artistice decât futurologice, pornesc din secolul al XVIII-lea, însă imaginează lumi pe principiul „cum ar fi fost dacă?”.

Ursula Franklin (1999) constată că toate tehnologiile, nu doar cele care privesc comunicarea, se dezvoltă în două stadii. Unul incipient în care inovația este un artefact al celor bogăți, al specialiștilor și entuziaștilor. Aceștia văd în inovație o nouă formă de libertate și o posibilitate nouă de control asupra vieții (televizorul, radioul, mașina de spălat), și un al doilea stadiu, care se activează după o perioadă în care inovația se propagă în viața cotidiană a tuturor, devenind ușor de utilizat și fiind acceptată la o scară largă. Oamenii devin aproape constrâniți să utilizeze noua tehnologie și să depindă de ea. O tehnologie este considerată matură atunci cînd înregistrează un grad înalt de invizibilitate. Atunci cînd oamenii folosesc acea tehnologie ca pe o banalitate (precum chiuveta sau cimerul), acea tehnologie s-a integrat și a devenit parte a vieții comune: „Cînd te uiți la telefon, nici nu ne entuziasmăm, nici nu suntem sceptici, telefonul a devenit invizibil și acesta este semnul după care recunoaștem o tehnologie ajunsă la maturitate: pur și simplu nu o mai observăm” (Standage, 2007).

De multe dintre predicțiile anticipate care ne înconjoară astăzi în invizibilitatea lor beneficiază noi savanți profeti care proiectează lumea generațiilor viitoare. Un singur concept a intrat parțial în anumite domenii ale activității umane și stîrnește deopotrivă optimism și spaime: inteligența artificială. Deși chiar din *Santinela* lui Arthur C. Clarke este prefigurată prima răzmeriță a unei tehnologii inteligente în cosmos (Clarke, 1951), autorul celor mai îndrăznețe idei și abordări despre calculatoarele inteligente este considerat Ray Kurzweil, creatorul nu doar al sintetizatorului electronic, pentru care a primit distincția de Inventator al Anului 1988 din partea MIT, sau al unui model special conceput pentru nevăzători pe care îl utilizează, printre alții, și Stevie Wonder (Ferris, 2016), ci și creatorul tehnologiei recunoașterii vocale viabile și al tehnologiei recunoașterii caracterelor optice. Desemnat drept un „restless genius” de către *The Wall Street Journal*<sup>2</sup>, în afara scrierilor și a studiilor (nu numai pentru cele nouăsprezece titluri de doctor), Kurzweil și-a consumat energiile și în sfera antreprenorială, punând în practică foarte multe dintre conceptele despre care a scris, considerînd, în permanență, că dacă lucrurile despre care scrie nu se realizează pentru a schimba viețile oamenilor, paginile respective nu au prea mare utilitate.

În plus, în unele dintre cele mai vîndute cărți științifice ale sale, care figurează în cele mai importante topuri ale vînzărilor de carte, *The Age of Intelligent Machines* (1999), *The Singularity is Near*

2 “Among the leaders is Kurzweil, a closely held company run by Raymond Kurzweil, a restless 41-year-old genius who developed both optical character recognition and speech synthesis to make a machine that reads aloud to the blind” (Bulkeley, 1989).

(2005) sau *How to Create a Mind* (2012), Kurzweil dezvoltă o serie de concepte și realizează o serie de predicții despre ce urmează să se întâiple cu singularitatea, calculatoarele cuantice, personalitatea augmentată, concepte care gravitează în jurul inteligenței artificiale.

În esență, corelat cu progresul tehnologic din ce în ce mai accelerat, calculatoarele vor deveni la fel de complicate precum creierul uman, pe care, într-un viitor nu foarte îndepărtat, îl vor surclasă în toate activitățile. Teoriile sale sunt fundamentate pe succesul actual al prezenței inteligenței artificiale într-o serie de domenii și de activități în care este mai bună (în sens larg) ca oamenii: calculatoarele cîștigă deja în fața celor mai buni jucători de șah, reușesc să realizeze un diagnostic medical extrem de pertinent și ghidează rachetele (Kurzweil, 1999: 16). Pentru Kurzweil, pașii care au rămas de parcurs ar fi reconstrucția inginerească a creierului uman și transferul către un calculator neuronal cu capacitați similare. Din acel moment, calculatoarele vor avea „timpul și aptitudinile pentru a citi întreaga literatură umană și de a-și dezvolta propriile concepții despre realitate” (47). Calculatoarele vor acumula întreaga experiență umană, toate cunoștințele umanității și își vor aplica abilitățile „knowledge base of all human-acquired-and machine-acquired-knowledge” (15) devenind conștiente. La acest moment, din care oamenii nu vor mai purta rangul de cele mai inteligente creații de pe planetă și vor putea fi descărcați, foarte ușor, pe un stick de memorie, se va ajunge exponentional mai repede, datorită evoluției tehnologice.

Kurzweil a fost combătut pentru lacunele din lucrările sale, în general pentru amalgamul conceptelor: amestecul dintre ADN și spiritualitate sau dintre spiritualitate și inteligență, iar, uneori, chiar dintre spiritualitate/inteligență și cunoștințe, în sens de bagaj de cunoștințe, sau încadrarea diferită dintre *homo sapiens* și *homo spiritualis* (McLaughlin). Unul dintre argumentele care au subminat teoriile lui Kurzweil au venit din partea filosofului John Searle, autorul demonstrației camerei chinezești (Searle, 1980) care, în esență, speculează inabilitatea calculatoarelor de a manipula simboluri care au semnificație pentru acesta. Ele rămîn simboluri care nu poartă semnificație, prin urmare, doar prin calcule, mașina nu va reuși niciodată să ajungă la conștiință. În afară de asta, progresul tehnologic pe care se fondează evoluția mașinilor are la bază concepte de progres similar Legii lui Moore, iar marile companii de cipuri prezintă pe piață semne de oboseală (Bright, 2016). În plus, progrese marcante ar trebui să se înregistreze într-un spectru mult mai larg de activități științifice, precum în științele cercetării creierului uman, și nu doar domeniul computațional.

Mai mulți autori au preluat conceptual de singularitate, propus, inițial, în matematică de John von Neumann (1950), extins de Kurzweil în *The Singularity is Near* (2005) și l-au popularizat (Vinge, 1993), accentuând faptul că progresul puterii de calcul înregistrat în domenii precum nano-tehnologia, robotica și inteligența artificială va spori exponentional și că mașinile, devenite mai inteligente decât întreaga umanitate (înțeleasă ca sumă a tuturor creierelor de pe planetă) se vor extinde de pe Terra, împînzind cosmosul, într-un mod infinit, deși termenul propus de von Neumann, conținea un punct finit și se referea la progresul obișnuit. Noua singularitate prevede faptul că tehnologia va determina progresul să se înregistreze instantaneu.

Kurzweil este un autor frecventat și respectat și pentru că o parte dintre predicțiile sale din trecut s-au adeverit, în etapele pentru care au fost realizate pronosticurile. În 1997, calculatorul IBM Deep Blue a cîștigat primul duel din seria jocurilor de șah împotriva campionului mondial Garry Kasparov, atrăgînd atenția publicului asupra unui joc considerat și unul de instinct, nu doar de calcul (Latson, 2015). După seria de jocuri din 1996, care au debutat cu o infrângere a lui Kasparov, cu două rezultate de remiză și trei victorii umane, Kasparov afirma:

I had played a lot of computers but had never experienced anything like this.  
I could feel – I could smell – a new kind of intelligence across the table. In the end, that may have been my biggest advantage: I could figure out its priorities and adjust my play. It couldn't do the same to me. So although I think I did see some signs of intelligence, it's a weird kind, an inefficient, inflexible kind that makes me think I have a few years left. (Latson, 2015)

Supercalculatorul IBM din 1997, era, însă, atât de dezvoltat pentru acei ani, încât putea calcula cu foarte multe mutări înainte urmările pierderii unui pion care, pentru Kasparov, nu avea nici un sens, lucru care l-a indus în eroare și care l-a determinat, într-un final, să acuze echipa IBM de înșelătorie.

În timp ce supercalculatorul IBM Watson lucrează ca bucătar în pauzele de planificare financiară sau de diagnosticare medicală și societatea aşteaptă ca mașinile fără șofer să populeze străzile marilor orașe, începând cu anul 2020, Kurzweil coordonează astăzi echipa Google care lucrează la super-calculatorul Deep Mind, mai faimos publicului pentru răsunătoarea victorie împotriva jucătorului mondial de Go, Lee Sedol, în 2016 (Silver & Hassabis, 2016). Scopul supercalculatorului Deep Mind este de a „înțelege” lumea la un nivel mai sofisticat decât orice calculator construit pînă în prezent. Preocuparea pentru funcționarea Deep Mind are la bază idei din *How to Create a Mind*. În carte, în urma unor experimente despre gîndire, precum accesul sevențial la memoria stocată și rutinele de recunoaștere mentală a tiparelor, se încearcă reprezentarea unui model al neocortexului uman – zona creierului responsabilă cu o organizare ierarhică a gîndirii, numită și „noul creier” (Kurzweil, 2012: 62) în contrast cu „vechiul creier” preocupat cu stimulii de bază, precum semnalele despre hrană sau de evitare a pericolilor. Această încercare de reprezentare este dublată de tentativele de creare a unui model complex de funcționare a creierului uman. Modelul în discuție trebuie să ia în calcul, pe lîngă parametrii biologici și toate caracteristicile recunoașterii tiparelor, principiile conform cărora funcționează învățarea, concentrarea, conversația, neînțelegerea dintre oameni cauzată de încadrările diferite de concepții, care, mai apoi, să conducă la producția unui neocortex digital ce va deveni mult mai rapid decât „varianta sa biologică” (73).

Deocamdată, pe baza uriașului volum de date colectat de Google de la utilizatori, inteligența artificială va fi lantul dintre Deep Mind și un asistent personal virtual care va furniza informații contextualizate într-un mod diferit decât o fac astăzi servicii ca Google Now, Siri sau Cortana: “There's no more important project than understanding Intelligence and recreating it. I do envision a fundamental approach based on everything we understand about how the human brain works. And there are some things we don't yet understand so I plan to go off and explore some of my own ideas about how certain things work” (Knight, 2013).

Cel puțin în laboratoarele Google, modelele și reprezentările din *How to Create a Mind* nu mai par atît de deplasate.

Lucrările științifice întîmpină, de regulă, dificultăți în propagarea ideilor, experimentelor și rezultatelor cercetate; ele fie rămîn în cercul închis și aproape impenetrabil al cercetătorilor, fie ajung distribuite în media, doar prin ideile spectaculoase, interesante pentru marea masă de cititori. Cu toate acestea, ideile fundamentale legate de inteligența artificială își găsesc, de regulă, un ecou acurat și pentru motivul că o serie de inovații sau de decizii de automatizare în producție și economie au ajuns să influențeze deja viețile oamenilor.

Într-o lume a mașinilor, fie ele și mai puțin inteligente decât oamenii, criza locurilor de muncă în varii domenii se va accentua, deoarece rolul uman va avea o pondere din ce în ce mai mică. Deși există posibilitatea dezvoltării unor noi tipuri de activități remunerate, o mare parte a locurilor de muncă „tradiționale” și poate și chiar o parte dintre cele considerate actualmente „moderne” va avea de suferit. Cu toate că, în ansamblu, inteligența artificială este destul de greu de definit din perspectiva realizării unor activități umane, asupra unei distincții clare s-a ajuns la un consens: există două tipuri de IA (Thompson, 2017), inteligența artificială generală, care, în teorie, poate „da viață” unei mașini ce poate duce la bun sfîrșit orice sarcină umană și inteligența artificială slabă care, pe baza unor rutine clar definite, poate realiza doar o parte a sarcinilor pe care le pot îndeplini oamenii.

Anul acesta, secretarul trezoreriei Statelor Unite ale Americii și-a manifestat speranța că o înlouire parțială în majoritatea domeniilor activității umane nu se va produce într-un interval mai scurt de 50-100 de ani (Robertson, 2017), însă a admis că, cel mai probabil, mașinile fără șofer vor popula autostrăzile, fapt, care, în sine, poate afecta industria transporturilor în ansamblu. Deja,

multe studii ilustrează că șoferii de taxi și de camioane vor fi primii expuși riscului valului inițial de automatizări ce va afecta 38% din piața locurilor de muncă (Petroff, 2017). În același studiu privind impactul imediat al înlocuirii oamenilor cu roboți și inteligență artificială, 35% dintre joburi se află în pericol în Germania, despre 30% din locurile de muncă se discută în Marea Britanie și despre 21% în Japonia. Sectoarele de activitate amenințate includ, pe lîngă transporturi și finanțe, educația, medicina, manufacturile și serviciile de producție și distribuție a hranei. În România, unde „valoarea adăugată creată de angajatorul român într-o oră de muncă este la un sfert din media europeană” (Digi24, 2017) se produce greu și cu mijloace involvante, diferență față de restul țărilor din Uniunea Europeană fiind determinată de automatizare. Companiile străine care au investit în piața auto din România doresc să sporească liniile tehnologice de producție, așa că riscul înlocuirii forței de muncă umane cu roboți este destul de ridicat, 6 din 10 locuri de muncă fiind marcate cu un grad înalt de automatizare.

Pentru extinderea masivă a fenomenului de înlocuire a forței de muncă umane cu mașini, progresele înregistrate în domeniul tehnologic pînă acum sunt suficiente; nu este nevoie de o inteligență artificială foarte puternică, fiind îndeajuns programele cu un anumit grad de inteligență artificială, existente în acest moment la toate marile companii robotice, așa că, în cele mai sumbre studii, în doar câțiva ani, oamenii vor fi înlocuiți de mașini, îndeosebi în pozițiile care presupun îndeplinirea unui set limitat de rutine. În același timp, vor fi create o serie de noi locuri de muncă generate de avansul tehnologic și de procesul automatizării în sine, iar calitatea vieții va spori, mulți roboți activând în domenii cu risc ridicat de pericol. Un alt inventator, futurolog și antreprenor prodigios, Elon Musk, fondatorul companiilor SolarCity, Tesla și SpaceX, anunță că, pînă în 2020, oamenii trebuie să-și găsească locuri de muncă noi care să fie mai interesante și mai satisfăcătoare decât cele în care pot fi înlocuiți de simpli roboți (Clifford, 2017).

Google a fost una dintre primele companii care au reliefat importanța algoritmilor, inventând, la rîndul său, un algoritm care, utilizat în medicină, ajută la depistarea și localizarea tumorilor în cazurile de cancer mamă (McFarland, 2017). Algoritmul se poate dovedi salvator în centrele lumii în care se înregistrează o criză a personalului medical și, dacă va fi introdus în spitale, poziția de radiolog va fi pusă sub semnul întrebării. În același timp, cheltuielile pentru îmbunătățirea algoritmilor și eficientizarea profesională vor fi mai mici decât sunt în prezent, cu forță de muncă umană.

Un alt domeniu în care inteligență artificială și-a făcut simțită deja prezența și în care algoritmii sunt deja folosiți din ce în ce mai mult este chiar jurnalismul. Dacă un calculator posedă mijloacele de a diagnostica corect un pacient, nu ar putea face la fel de bine acest lucru și atunci cînd relatează evenimente? În teorie, gradul de imparțialitate al relatarilor va fi deplin.

În momentul de față, rețele sociale ca Facebook și Twitter utilizează algoritmi în modul de afișare a conținutului către diversii utilizatori, și, după cum se știe, o mare parte a acestui conținut este reprezentat chiar de materiale de presă, de cel mai multe ori știri, datorită gradului mare de propagare al informațiilor de maximă actualitate. În legătură cu funcționarea acestor algoritmi cercetătorii nu s-au putut pune de acord, pentru că algoritmii nu sunt transparenti. Rader & Gray (2015) au arătat, într-un studiu, că cei mai mulți utilizatori ai acestor rețele de socializare nu aveau cunoștințe despre faptul că fluxul informațional care le este afișat, în funcție și de acțiunile pe care le fac pe platformele respective, în particular, și pe web, în general, este guvernăt de algoritmi.

Propagarea algoritmică a știrilor a produs schimbări de perceptie a audienței și a conținutului în redacțiile de presă. Apropierea instituțiilor de presă față de algoritmi s-a produs deja în condiții de laborator, din 2010, în experimente în care s-au urmărit modurile în care se descurcă inteligența artificială în calitate de observator social sau de observator al rutinelor și modurilor de lucru dintr-o redacție de presă (Weischenberg et al., 2006), de reliefare a informației relevante (de impact) dintr-un volum mare de informații, precum și din serii mai ample de analize tehnice. În urma unor astfel de experimente au apărut o serie de proiecte, printre care Quill, platforma de generare de conținut în limbaj natural al companiei americane Narrative Science.

În 2011, în urma unui meci de baseball, Narrative Science a produs o serie de știri mai bune

decît rezumatele sportive produse pînă atunci de alte mașini generatoare de conținut, deoarece mașina lua în considerare generarea materialului în funcție de anumiți parametri care influențează obiectivitatea. Din setul respectiv de știri (Petchesky, 2011), cea cu un grad mare de imparțialitate, destinată unei audiențe generale, este redată în continuare:

Tuesday was a great day for W. Roberts, as the junior pitcher threw a perfect game to carry Virginia to a 2-0 victory over George Washington at Davenport Field.

Twenty-seven Colonials came to the plate and the Virginia pitcher vanquished them all, pitching a perfect game. He struck out 10 batters while recording his momentous feat. Roberts got Ryan Thomas to ground out for the final out of the game.

Tom Gately came up short on the rubber for the Colonials, recording a loss. He went three innings, walked two, struck out one, and allowed two runs.

The Cavaliers went up for good in the fourth, scoring two runs on a fielder's choice and a balk.

Din același set, redăm în continuare știrea cu grad redus de imparțialitate, cea destinată fanilor echipei cîștiigătoare:

Kenny O'Brien did his best to change the outcome, but the sophomore couldn't will George Washington past Virginia as the Colonials lost 2-0 at Davenport Field on Tuesday.

Kenny O'Brien gave the Cavaliers fits on the mound. Virginia managed just three hits off of the Colonials' pitcher, who allowed no earned runs, walked two and struck out one during his four innings of work.

Twenty-seven Colonials came to the plate and the Virginia pitcher vanquished them all, pitching a perfect game. He struck out 10 batters while recording his momentous feat. W. Roberts got Ryan Thomas to ground out for the final out of the game.

Tom Gately couldn't get it done on the rubber for George Washington, taking a loss. He went three innings, walked two, struck out one, and allowed two runs. The Cavaliers went up for good in the fourth, scoring two runs on a fielder's choice and a balk.

Petchesky i-a testat pe cititorii site-ului unde a fost reprobusă inițial știrea în ceea ce privește autorul materialului, stîrnind multă confuzie: mulți dintre cititorii săi nu au putut distinge dacă relatarea a fost scrisă de către un jurnalist sau de calculator. Pentru prima dată în istoria conținutului generat automat erau luate în calcul o serie de parametri în ceea ce privește imparțialitatea relatărilor. De atunci limbajul natural produs de Quill a fost optimizat, Quill „semnînd” astăzi rubrica de cote bursiere din cadrul unei secțiuni financiare a publicației Forbes (Narrative Science). În același mod, Associated Press generează mii de rapoarte financiare trimestriale prin utilizarea platformei Wordsmith a companiei Automated Insights (Miller, 2015). Astfel de mașini ghidate de inteligență artificială își găsesc din ce în ce mai mult spațiu editorial, fiind utilizate și în paginile de recenzare ale diverselor produse, precum și în studiile economice. Și tendința este crescătoare pentru jurnalismul care lucrează cu un volum mare de date – Big Data – și, mai ales, datorită faptului că mașinile reușesc să „scrive” pentru o audiență specifică profilului publicației. De multe ori este imposibil de distins „biologia” autorului, ca în cazul experimentului lui Petchesky (Clerwall, 2014).

Acest tip de jurnalism care identifică și generează relatări despre sau cu ajutorul algoritmilor a fost numit jurnalism computațional (Diakopoulos, 2016), în ideea în care scopul său este de a reliefa noile practici și servicii cu care unele computaționale pot fi puse în slujba scopului final al jurnalismului. Unele dintre cele mai comune acțiuni din cadrul jurnalismului computațional sunt documentarea, organizarea și diseminarea informației create cu sens.

Automatizarea în jurnalism a produs nemulțumiri și în rîndul jurnaliștilor, care nu au adus în discuție doar somajul, ci și rațiuni etice specifice domeniului, precum credibilitatea (față de profesie, mai degrabă, decât față de material), calitatea sau reprezentativitatea (Clerwall, 2014). În același timp, algoritmii pot conține abordări ale căror nuanțe ascunse nu pot fi percepute deocamdată și pot omite observații pertinente pe care, în momentul de față, doar o minte omenească le-ar putea concepe. Cu toate acestea, un acord pare a se fi încheiat, deocamdată, în ceea ce privește distincția dintre analiza datelor și relatările: jurnalismul computațional (*robojournalism*) va procesa mai multe date și le va lăsa jurnaliștilor mai mult timp în care să relateze despre lumea înconjurătoare. Kristian Hammond, co-fondatorul Narrative Science, pare să amenințe de timpuriu acest acord, prin declarația sa în care estima că, la mijlocul anilor 2020, 90% dintre știri vor putea fi generate pe baza algoritmilor, fără intervenție umană (Levy, 2012).

Deocamdată, însă, mașinile nu pot relata despre urmările devastatoare ale cîte unui cataclism, cum nu pot intervieva experți sau personalități marcante. În ciuda miilor de creații literare deținute de companii precum Automated Insights, mașinile nu pot „scrie” în stilul reportajului de atmosferă sau a unor sub-genuri, precum jurnalismul gonzo (Farnsworth, 2015). Funcționînd pe baza unei rețete de variabile și condiții, ele nu pot fi încă la fel de creative precum cei mai creativi oameni.

Înlocuirea cu roboți a marii majorități a forței de muncă a fost pronosticată pentru anul 2020, iar singularitatea tehnică este așteptată în 2045 (Kurzweil, 2005: 122). Un grad de anxietate provocat de modul de trai există deja, calculatoarele și automatizarea avînd un rol important în accentuarea neliniștilor individuale și colective. Dacă visele unora și coșmarurile altora, vor deveni realitate pînă la data marcată cu roșu în calendarul kurzweilian, rămîne de văzut și de citit în relatările scrise de oameni sau generate de algoritmi. Pînă atunci, Deep Mind vizează (Vilvestre, 2016), pentru că neocortexul digital trebuie să se refacă, asemenea creierului uman, pentru o nouă zi.

## BIBLIOGRAFIE:

- ASIMOV, Isaac (1964). Visit to the World's Fair of 2014. *The New York Times*, 16 August, <http://www.nytimes.com/books/97/03/23/lifetimes/asi-v-fair.html> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- At Home: 2001 (1968). *A/V Geeks*, <http://www.avgeeks.com/wp2/at-home-20011968/> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- BRANDT, Richard (2016). Chef Watson has arrived and is ready to help you cook. *IBM*, 1 January, <https://www.ibm.com/blogs/watson/2016/01/chef-watson-has-arrived-and-is-ready-to-help-you-cook/> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- BRIGHT, Peter (2016). Moore's law really is dead this time. *Ars Technica*, 11 february, <https://arstechnica.com/information-technology/2016/02/moores-law-really-is-dead-this-time/> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- BULKELEY, William (1989). Kurzweil Applied Intelligence, Inc. *The Wall Street Journal*, 23 June 1989, A3A.
- CLARKE, Arthur C. (1964). Transcription *BBC Horizon*, <http://brennastaats.pbworks.com/w/file/fetch/51747189/arthur%20clarke%20transcript.pdf> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- CLARKE, Arthur C. (1951). *The Sentinel*. Avon Periodicals Inc.
- CLERWALL, Christer (2014). Enter the Robot Journalist. *Journalism Practice*, 8:5, 519-531.
- CLIFFORD, Catherine (2016). Elon Musk: Robots will take your jobs, government will have to pay for your wage. *CNBC*, 4 November, <http://www.cnbc.com/2016/11/04/elon-musk-robots-will-take-your-jobs-government-will-have-to-pay-your-wage.html> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- COLMAN, Dan (2014). Isaac Asimov Predicts in 1964 What the World Will Look Like Today. *Open Culture*, 1 January, <http://www.openculture.com/2014/01/isaac-asimov-predicts-what-the-world-will-look-in-2014.html> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- DIAKOPOULOS, Nicholas (2016). Computational Journalism and the Emergence of News Platforms. In Scott ELDRIDGE II & Bob FRANKLIN (Eds.), *The Routledge Companion to Digital Journalism Studies*, London: Routledge, Taylor and Francis group.
- FARNWORTH, Demian (2015). Don't Panic, but This Article Was Written by an Algorithm.

- Copyblogger*, 27 July, <http://www.copyblogger.com/algorithm-writing/> [Ultima accesare: 21.07.2017].
- FERRIS, Robert (2016). Why Stevie Wonder had to meet its inventor. *CNN - Make IT*, 21 March, <http://www.cnbc.com/2016/04/21/stevie-wonders-keyboard-uses-artificial-intelligence-.html> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- FRANKLIN, Ursula (1999). *The Real World of Technology*. Toronto: Anansi.
- Human Occupied Vehicle *Alvin*. Woods Hole Oceanographic Institution, <http://www.whoi.edu/page.do?pid=8422> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- KNIGHT, Will (2013). Ray Kurzweil Plans to Create a Mind at Google – and Have It Serve You. *Technology Review*, 18 January, <https://www.technologyreview.com/s/510121/ray-kurzweil-plans-to-create-a-mind-at-google-and-have-it-serve-you/> [Ultima accesare: 21.07.2017].
- KURZWEIL, Ray (1999). *The Age of Spiritual Machines. When Computers Exceed Human Intelligence*. New York, NY: Penguin Books.
- KURZWEIL, Ray (2005). *The Singularity Is Near. When Humans Transcend Biology*. New York: Viking Books.
- KURZWEIL, Ray (2012). *How to Create a Mind. The Secret of Human Thought Revealed*. New York: Viking Books.
- LATSON, Jennifer (2015). Did Deep Blue Beat Kasparov Because of a System Glitch. *Time*, 17 February, <http://time.com/3705316/deep-blue-kasparov/> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- LEVY, Steven (2012). *Can an Algorithm Write a Better News Story Than a Human Reporter?*. Wired, 24 April, <https://www.wired.com/2012/04/can-an-algorithm-write-a-better-news-story-than-a-human-reporter/> [Ultima accesare: 21.07.2017].
- MCFARLAND, Matt (2017). Google uses AI to help diagnose breast cancer. *CNN Tech*, 3 March, <http://money.cnn.com/2017/03/03/technology/google-breast-cancer-ai/index.html> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- MCLAUGHLIN, John, The Age of Spiritual Machines: A Review, <http://kairos.technorhetoric.net/5.1/reviews/mclaughlin/> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- MILLER, Ross (2015). AP's 'robot journalists' are writing their own stories now. *The Verge*, 29 January, <https://www.theverge.com/2015/1/29/7939067/ap-journalism-automation-robots-financial-reporting> [Ultima accesare: 22.07.2017].
- Narrative Science, Contributor Group. *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/narrative-science/#1da6400c1f07> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- PETCHESKY, Barry (2011). We Heard From The Robot, And It Wrote A Better Story About That Perfect Game. *Deadspin*, 30 March, <http://deadspin.com/5787397/we-heard-from-the-robot-and-it-wrote-a-better-story-about-that-perfect-game> [Ultima accesare: 21.07.2017].
- PETROFF, Alanna (2017). U.S. workers face higher risks of being replaced by robots. Here's why. *CNN Tech*, 24 March, [http://money.cnn.com/2017/03/24/technology/robots-jobs-us-workers-uk0128PMN/ALink&linkId=35805604](http://money.cnn.com/2017/03/24/technology/robots-jobs-us-workers-uk/index.html?sr=twCNN032417robots-jobs-us-workers-uk0128PMN/ALink&linkId=35805604) [Ultima accesare: 21.07.2017].
- Pericol pentru 60% din locurile de muncă ale românilor. *Digi24*, 27 aprilie 2017, <http://www.digi24.ro/stiri/actualitate/social/pericol-pentru-60-din-locurile-de-munca-ale-romanilor-713923> [Ultima accesare: 22.07.2017].
- RADER, Emilee & GRAY, Rebecca (2015). Understanding user beliefs about algorithmic curation in the Facebook News Feed. In *Conference on Human Factors in Computing Systems – Proceedings* (Vol. 2015-April, pp. 173-182). Association for Computing Machinery.
- ROBERTSON, Adi (2017). Treasury secretary “not at all” worried about robots taking jobs. *The Verge*, 24 March, <https://www.theverge.com/2017/3/24/15049290/treasury-secretary-steven-mnuchin-ai-robot-jobs-star-wars> [Ultima accesare: 21.07.2017].
- SEARLE, John (1980). Minds, Brains, and Programs. *Behavioral and Brain Sciences*, 3, 417-424.
- SILVER, David & HASSABIS, Demis (2016). AlphaGo: Mastering the ancient game of Go with Machine Learning. *Google Research Blog*, 27 January, <https://research.googleblog.com/>

## 34 AIC

- /2016/01/alphago-mastering-ancient-game-of-go.html [Ultima accesare: 20.07.2017].
- STANDAGE, Tom (2007). New technology is changing the way we communicate. Digital Planet found out how. *Cybertalk: transcript*, 8 May, <http://www.open.edu/openlearn/whats-on/on-the-bbc-digital-planet-bbc-world-service> [Ultima accesare: 19.07.2017].
- THOMPSON, Ben (2017). The Arrival of Artificial Intelligence. *Stratechery*, 29 March, <https://stratechery.com/2017/the-arrival-of-artificial-intelligence/> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- ULAM, Stanislaw (1958). Tribute to John von Neumann. *Bulletin of the American Mathematical Society*, 64.3, pt. 2, May, 1-49.
- VILVESTRE, Jess (2016). Bringing Westworld's AI to Life: Google is Teaching its Robots to Dream. *Futurism*, 5 December, <https://futurism.com/bringing-westworlds-ai-to-life-google-is-teaching-its-robots-to-dream/> [Ultima accesare: 21.07.2017].
- VINGE, Vernor (1993). The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era. In *NASA. Lewis Research Center, Vision 21: Interdisciplinary Science and Engineering in the Era of Cyberspace* (pp. 11-22). Symposium, 30-31 March, United States: NASA. <https://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html> [Ultima accesare: 20.07.2017].
- VON NEUMANN, John ([1958] 2012). *The Computer & The Brain*, Foreword by Ray KURZWEIL, New Haven: Yale University Press.
- WEISCHENBERG, Siegfried, MALIK, Maja, SCHOLL, Armin (2006). Journalismus in Deutschland 2005. Zentrale Befunde der aktuellen Repräsentativbefragung deutscher Journalisten. *Media Perspektiven*, 7, 346–361.

# De l'onirique et du réalisme comme deux topiques adversatives au XIX<sup>ème</sup> siècle : Le cas de *Madame Bovary*

---

Dream and Realism: Clashing Topics in 19<sup>th</sup> Century Literature:  
The Case of *Madame Bovary*

---

GUILIOH MERLAIN VOKENG NGNINTEDEM

Université de Maroua

Le livre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, qui est chargé de tout « le vague des passions » romantiques du roman dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, ouvre un espace dont on ne cesse aujourd’hui encore d’explorer la fécondité : celui de la réalité contemporaine. Ainsi, dans ce roman, le choc entre la réalité et le rêve est constant, du fait d’une consommation sans discernement de la littérature. L’un des fils conducteurs de cette œuvre est précisément la question de la lecture et de son influence sur la vie réelle. Loin de faire de la lecture des romans une lecture sexuée incarnée dans le roman de Flaubert par l’héroïne Emma Bovary, nous voudrions montrer que l’on doit dévoiler comme féminine la lecture émotionnelle, celle qui « manque de distance », s’attache à l’histoire racontée, y recherche des échos à sa propre vie, l’intègre à elle.

*Mots-clés :* bovarysme ; Emma Bovary ; lecture ; *Madame Bovary* ; réalité ; rêve ; roman.

Gustave Flaubert’s *Madame Bovary*, a book swept by all the romantic “vague of passions” specific to novels of the first half of the 19<sup>th</sup> century, opened a rich space of investigation which critics have never ceased to explore: that of contemporary reality. Hence, the constant clash between dream and reality in this novel, due to the indiscriminate consumption of literature. One of the driving threads of this work is precisely the question of reading and its influence on real life. Without intending a sexual reading of the novel (similar to the novel reading practiced by the leading character Emma Bovary in Flaubert’s book), we would like to “denounce” as feminine the emotional reading of texts – that kind of reading that “lacks distance”, sticks to the narrated story, searches in the narrative for echoes from the reader’s life, and finishes by including the story into this very life.

*Keywords:* bovarysm; Emma Bovary; reading; *Madame Bovary*; reality; dream; novel.

## Introduction

Étrange XIX<sup>ème</sup> siècle qui porte en lui les symptômes du mal de vivre, il est d’abord une époque d’incertitude, d’inquiétude, de crise, de bouleversement et surtout de conscience des imperfections de la modernité dont la littérature enregistre, amplifie, critique ou prolonge les mouvements accélérés. Après la révolution de 1848, qui marque la fin des illusions romantiques, les

écrivains choisissent la voie du réalisme. En deçà et au-delà du réalisme d'école, d'une durée somme toute éphémère, le réalisme caractérise en fait une grande partie des romans français du XIX<sup>ème</sup> siècle, depuis Balzac, qui étudie l'interaction du milieu et de l'individu dans l'ensemble de *La Comédie Humaine*, jusqu'à Zola, qui pense pouvoir faire du roman le « laboratoire expérimental de la société ». Ainsi, certains écrivains, à l'instar de Gustave Flaubert, concilient monde idéal et monde réel. Ils se réfugient, pour ainsi dire, dans l'idéal et le rêve. *Madame Bovary* de Flaubert, qui baigne dans une atmosphère onirique, en est une illustration parfaite. Ce roman de la tentation est la description de rêves délirants causés par l'échec d'un amour chimérique et dramatique. Premier chef-d'œuvre de Flaubert, le roman provoqua un scandale dès sa parution à cause de notables de province qui accusaient l'auteur « d'outrage à la morale publique et religieuse, et aux bonnes mœurs » (*Gazette des tribunaux* – 9 février 1857). L'avocat général Ernest Pinard trouvait le roman dangereux pour le lectorat, et, tout particulièrement, le lectorat féminin, supposé essentiellement vulnérable, car plus faible intellectuellement et donc plus impressionnable. S'il est vrai que *La vie est un songe*, pour reprendre ce célèbre titre de la comédie métaphysique de Calderon, nous pourrions dire que, grâce à cet épanchement de songe dans la vie réelle, Flaubert finit par faire découvrir la bêtise humaine, qui consiste à porter un regard négateur et/ou nihiliste sur sa condition. Dès lors, nous voudrions montrer dans la présente analyse que l'idéalisme et le réalisme au XIX<sup>ème</sup> siècle forment un couple tumultueux, résultant d'une liaison dangereuse. Pour parvenir à ses fins, la réflexion partira de la médiocrité au vide existentiel, manifesté par le néant et la mort, qui ont pour corollaire la fascination pour l'ailleurs, le sentimentalisme artificiel, l'idéalisme des sentiments, bref, la rêverie. Il s'avère nécessaire de commencer par une analyse sur la vanité des rêves et la vacuité des idées reçues.

## 1. Vanité des rêves et vacuité des idées reçues

Analyse, psychologie, sentiment : tout semble concourir pour faire de *Madame Bovary* un roman sinon d'amour, du moins sur l'amour. Les aventures d'Emma, la passion de Charles, la circulation des amants : tout nous renvoie à cette dimension, simple, sans doute, mais essentielle. Dans cette perspective, Flaubert écrit : « Et aussitôt, reprenant sa course, elle [Emma] passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par des lierres » (Flaubert, 2003 : 215). Cet extrait est ainsi commenté par Genette, qui le cite dans *Figures I* :

On se doute que ni Emma ni Léon, à cette vitesse, et dans cette circonstance, n'ont le loisir de contempler une terrasse verdie par le lierre, et d'ailleurs les stores sont baissés. Leur malheureux cocher, surmené et mourant de soif, a bien d'autres soucis. Ainsi, du point de vue des règles de la narration réaliste, cette description, si brève soit-elle, mais ici encore indéfiniment prolongée par son verbe au présent, est aussi peu « en situation », aussi mal justifiée, dramatiquement est psychologiquement, qu'il est possible. Ce gros plan immobile au milieu d'une course effrénée, c'est la maladresse même. En réalité, une telle inadvertance ne peut guère signifier que ceci : cette « balsade » ambulatoire n'intéresse pas beaucoup Flaubert, et soudain, passant par les jardins de l'hôpital, il pense à autre chose. (*apud* Valette, 1993 : 202)

À travers le personnage d'Emma, Flaubert fait un violent réquisitoire contre le langage et les mots. Emma, en effet, est toute prisonnière de l'univers des mots. Grande consommatrice de romans, elle est habitée par les mots de sa lecture : « Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le Nègre Domigo, le chien fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des cloches, ou qui court pieds nus sur le sable, vous rapportant un nid d'oiseau » (Flaubert, 2003 : 301). Emma est enfermée dans le monde fictif des romans et de leurs héros. Elle vit dans

l'illusion des mots. Emma vit essentiellement des mots et c'est à partir d'eux qu'elle bâtit son univers. Les noms propres notamment ont sur elle un réel pouvoir, que Roland Barthes (1972 : 25) appelle un « pouvoir d'exploration ». Chaque nom propre déclenche une vision et avec chacun d'eux Emma se fabrique un univers. Elle pratique ainsi un cratylisme<sup>1</sup> personnel, vision du monde dont on sait qu'elle nie l'arbitraire du signe et postule que les noms ont un lien direct avec leurs significations : « [Paris] quel nom démesuré ! Elle se le répétait à demi-voix pour se faire plaisir » (Flaubert, 2003 : 74). Les images liées à Paris viennent donc justifier le signifiant mieux que la matière sonore qui le désigne. Le mot s'empile d'une charge affective dépassant largement la simple fonction référentielle du signifiant. Il ne désigne plus, pour ainsi dire, une réalité objective, mais il est le siège de la subjectivité émotionnelle. Dans ce cas, Roland Barthes (1970 : 74) semble avoir raison lorsqu'il affirme que « lorsque des scènes traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semblent s'y fixent, il naît un personnage ».

On le voit bien, pour Emma, les mots signifient ce qu'elle en a dans les ouvrages romantiques. On note qu'au couvent, elle n'arrive pas à comprendre le sens connoté des expressions contenues dans les sermons tels qu'« amant céleste, mariage éternel ». Dans cette logique, elle se forge un idéal d'homme auquel Charles a le seul malheur de ne pas correspondre : « un homme, au contraire ne devrait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? » (Flaubert, 2003 : 56). Ainsi,

cette découverte paraît d'autant plus importante qu'elle accompagne une fascination pour le modèle livresque, qui est fétichisé. Dans cette mesure, [Madame Bovary] semble bien mettre en scène, pour le démontrer, un processus qui parcourt l'œuvre flaubertienne : celui de la fétichisation absolue d'un modèle, qu'il s'agisse de reproduire littéralement. C'est le processus de la stéréotypie, au centre de la problématique flaubertienne, dont il est ainsi donné une lecture réflexive, dans la mesure où ce processus met en jeu la référence à un modèle fétichisé comme tel, et sa répétition littérale. » (Herschberg-Pierrot, 1980 : 343)

La jeune femme charge alors chaque mot d'un lot d'idées préconçues, qui limitent forcément son horizon et la détournent de la réalité. Tout porte à croire que « l'idée reçue, abstraite des contingences de la détermination singulière, prend les marques de l'objectivité scientifique, l'endoxal se fait vérité universelle » (Herschberg-Pierrot, 1980 : 341). Emma Bovary ne vit plus dans la réalité. Une consommation sans discernement des romans la conduit à la perte du sens des réalités. Elle ne sait ni ce qui est humainement possible, ni ce qui est moralement correct. Emma rêve trop. Elle croit que la littérature est la réalité, oubliant ainsi son côté fictif. Elle est, comme l'écrit Flaubert, « l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague de tous les volumes des vers » (315). Pour Emma, le rêve est un moyen d'apporter par l'imaginaire une solution à son drame. La vie pour elle est un roman, une rêverie, c'est-à-dire un univers qui se conjugue en « amours, amants, dames persécutées s'évanouissant dans les pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles au cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme ne l'est, pas toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes » (54-55).

On comprend alors qu'elle éprouve le besoin de voir les mots de ses lectures confirmer sa vie. Après son premier adultère, elle vérifie la conformité de son ouverture avec son univers livresque : « J'ai un amant ! Un amant » dit-elle tout d'abord. Puis le narrateur précise : « Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus » (194-195). Le récit de cet épanchement du

<sup>1</sup> Cratylisme : de *Cratyle*, dialogue de Platon sur le langage (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). Cratyle prétend que les mots viennent de la nature des choses, contrairement à son interlocuteur, qui soutient qu'ils sont dus à une simple convention (voir Saussure et l'arbitraire du signe).

songe dans la vie réelle manifeste une exceptionnelle lucidité. La rêveuse s'analyse pour connaître le secret de la vie. L'écriture lui sert à ordonner le désordre de ses hallucinations. Rêver la vie est une façon d'y échapper, pour Emma, qui transforme ce qui peut apparaître comme faiblesse de l'esprit en pouvoir surnaturel de communication avec les mondes invisibles. Dès lors, la rêverie qui l'illumine et la déchire, cette « seconde vie » qui s'épanche dans la vie réelle, devient l'univers peuplé de signes mystérieux, où Emma Bovary cherche inlassablement le sens de sa destinée. De ce point de vue, Flaubert pousse les portes du songe et de la mémoire et fait de l'écriture un irremplaçable moyen d'exploration de l'inconnu. Le comportement d'Emma dans son mariage montre d'ailleurs qu'elle est raseuse, c'est-à-dire « une femme mal accordée à son milieu, qui a mal choisi son point de chute ou qui est mal tombée, qui parle cuisine dans dîner de philosophes ou philosophie dans un dîner d'andouilles, une révoltée mais faible » (8). Elle a commis le délit de rêverie et là-dessus, Flaubert nous éclaircit en ces termes : « Tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé de sultanes ; chaque notaire porte en soi le débris d'un poète » (342-343). La rêverie, par l'abandon qu'elle implique, est dans ce cas associée à la mélancolie. Elle devient mode d'expression habituel du sentiment d'insatisfaction et d'inadaptation. L'exploration des rêves est le seul moyen de combler le fossé qu'Emma Bovary a creusé entre le monde et son moi. Emma n'est donc pas une lucide rêveuse, car elle se nourrit d'enthousiasmes vagues et d'espoirs incertains. En ce sens, « Je est un autre »<sup>2</sup>, pour reprendre cette magistrale formule d'Arthur Rimbaud. Autrement dit, au moi superficiel et banal d'Emma s'oppose le moi de ses rêves, qu'il s'agit pour elle d'explorer par un long, immense et raisonnable dérèglement de tous ses sens. Elle accorde une place prépondérante à toutes les valeurs de l'imaginaire. Le rêve est pour elle une façon privilégiée de s'évader de la laideur du monde et d'évoluer dans un monde certes artificiel, mais où la conscience vit en harmonie avec l'univers.

Emma Bovary, héroïne du roman à succès et à scandale qui porte son nom, est demeurée comme le plus représentatif des personnages créés par Flaubert à ce tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle, où le romantisme moribond reçoit de plein fouet le choc de la modernité. En quête de la perfection, elle cherche à échapper à la platitude existentielle à travers le désir effréné de l'absolu et de la négation de son historicité. Cependant, lorsqu'elle ne peut pas obtenir l'objet de sa quête, elle s'en prend à Charles, son souffre-douleur : « C'est qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile.» (133). Au terme de cette quête de l'absolu, c'est une femme désabusée, meurtrie, froide et humiliée. Sa dernière entrevue avec Rodolphe témoigne de cette désillusion et de ce désenchantement : « Oh ! Ta lettre m'a déchiré le cœur ! Et puis, quand je reviens vers lui, qui est riche, heureux, libre pour implorer un secours que le premier venu rendrait, suppliante et lui rapportant toute ma tendresse, il me repousse, parce que ça lui coûterait trois mille francs ! » (363-363). Emma est prisonnière de ses rêves, prisonnière des types et modèles. Son drame réside dans cette volonté de fuir le quotidien, un monde qu'elle juge banal. Malheureusement, elle se rend compte que c'est pour l'échanger contre un monde plus cruel, parce que non seulement tout aussi banal, mais en plus, fait de menterie et d'imposture. Ainsi, Emma Bovary est à « la quête incertaine d'une identité en construction » (Thauvin-Chapot, 1999 : 125), à laquelle viendraient s'ajouter quelques velléités d'accès à l'absolu. Elle vit le mirage des formes préfabriquées, dans un décalage généralisé, car les mots qu'elle aime sont démentis par la réalité et véhiculent une image fausse du réel. Dès lors, elle se retrouve prisonnière d'un univers qu'elle ne comprend pas et qui ne la comprend pas. Elle construit essentiellement son imaginaire à base des clichés, qui contribuent souvent à la vraisemblance du récit, comme le rappelle Felman: « La fonction des clichés [...] est donc de nous forcer à réfléchir l'arbitraire du signe, qu'ils mettent en évidence en dénonçant du même coup l'illusion réaliste et référentielle » (1973 : 294). L'illusion va donc servir d'exutoire à la misère de la réalité vécue. On pourrait penser que l'illusion réaliste s'inscrit dans la mouvance

<sup>2</sup> Voir à propos Lejeune (1980).

d'un « locus amoenus compensatoire face à une réalité [...] aliénante » (Fosso, 1996 : 132). Le rêve est l'occasion d'une lucidité plus aiguë et le lien d'une révélation.

On le voit, ce mélange cruel dans une conscience d'aspirations et d'élans parfois naïfs est brisé par le poids d'une réalité intenable, voire impitoyable. La rêverie dans *Madame Bovary* se contente du reflet du médiateur sur le réel. Il se développe, pour paraphraser Jacques Neefs, en deux « illusions corollaires » : croire que la défaillance du monde puisse être comblée par les désirs, les phantasmes et les projections. *Madame Bovary* apparaît alors comme un roman psychologique puissamment conçu, une étude si solide, qu'on peut désormais dire « une Bovary » comme on dit « un Tartuffe », en référence à Molière. Jules de Gautier a d'ailleurs créé le mot « bovarysme » pour rendre compte de l'attitude mentale décrite par Flaubert : celle qui consiste à partir des modèles préconçus, à demander « les oranges aux pommiers », dans une éternelle « glotonnerie frustrée », selon l'expression de Victor Brombert (1975 : 75). C'est sans doute dans cette logique que Baudelaire a félicité Gustave Flaubert d'avoir écrit un chef-d'œuvre sur « la donnée la plus usée, la plus prostituée, l'orgue de barbarie le plus éreinté. » (cité par Beaumarchais et al., 1994 : 639). On comprend pourquoi, dans une lettre écrite en 1830, Flaubert répondait déjà à l'entreprise de démolition que constitue *Madame Bovary* : « Le livre que je fais pourrait avoir pour sous-titre : encyclopédie de la bêtise humaine. » (Beaumarchais et al., 1994 : 636).

## **2. *Madame Bovary* de Flaubert où le règne de la médiocrité et de la bêtise**

*Madame Bovary*, envisagé au point de vue philosophique, n'est point moral. En effet, on trouve dans ce roman de la tentation la dénonciation de la médiocrité et de la bêtise du discours social. Flaubert vilipende la vacuité et le vide des idées reçues, bref l'imagerie romanesque. Il révèle la faillite du langage et du discours lorsque celui-ci est sclérosé, mensonger, bloqué ou envahi par la bêtise. Le discours d'Homais en est une illustration emblématique. Il ne pense pas par lui-même et ne parle qu'à travers une série de poncifs d'origines diverses. Grotesque, impertinent et insupportable, ses idées reçues et ses phrases toutes faites en font une caricature du petit bourgeois ambitieux et prétentieux. C'est ce qu'on peut d'ailleurs lire à travers ces propos qu'il adresse à Hippolyte : « par humanité, je voulais te voir débarrassé de ta hideuse claudication » (Flaubert, 2003 : 153). C'est donc un personnage non seulement ridicule et odieux, mais bête, d'une bêtise pernicieuse et même dangereuse, puisqu'elle prétend lutter contre la bêtise commune. C'est elle que Sartre appellera « bêtise de deuxième instance ».

De même, Rodolphe est un représentant de la médiocrité. Il est, lui aussi, adepte de ceux qui utilisent le langage à des fins personnelles. Avatar dégradé et médiocre de Don Juan, il cultive l'art de la séduction par les mots. Il sert à Emma les mots qu'il attend pendant les scènes de comices et utilise les mêmes poncifs romantiques dans sa lettre qui est un « modèle de goujaterie et de romantisme bien assimilé » (Gengembre, 1990 : 54). C'est à propos de Rodolphe, et particulièrement au sujet de son insensibilité, que Flaubert affirme, d'une manière concise et péremptoire : « [...] La parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles » (2003 : 227). Par cette accumulation de métaphores, Flaubert montre le caractère dérisoire du langage, toujours trop pauvre ou trop éculé pour transmettre l'intensité et l'authenticité des sentiments. En ce sens, s'il n'y a que mépris et ennui dans l'attitude de Rodolphe, dont la narration dit d'ailleurs qu'il était las de « l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage » (456), nous dirions qu'il y a illusion tragique chez Emma, qui croit à la véracité de ces mêmes paroles : « Elle [Emma] eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe une cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde. » (456) Toute cette phrase relève de la médiocrité, car elle résume la médisance de la société. Dans la « scène des comices », on parlera, au contraire, de l'opposition entre le romantisme attardé de Mme Bovary et la médiocrité de la bourgeoisie provinciale :

Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.  
« Ensemble de bonnes cultures ! » cria le président.

Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...  
 « A M. Binet, de Quicampoix. »  
 Savais-je que je vous accompagnerais ?  
 « Soixante et dix francs ! »  
 Cent fois j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.  
 « Fumiers »  
 Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !  
 « A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »  
 [...]  
 Rodolphe la contemplait à la lueur des lampions qui brûlaient.  
 Ils s'éteignirent peu à peu. Les étoiles s'allumèrent. (148).

Auerbach note de son côté, à propos de la technique de Flaubert et de son personnage, Mme Bovary : « Elle est vue elle-même en tant qu'elle voit, et ainsi jugée par la caractérisation de son existence subjective telle qu'elle résulte de ses sentiments » (Auerbach, 1968 : 128).

On laura deviné, pour Flaubert, la bêtise consiste précisément en cette dépossession de soi qui autorise le règne des idées reçues et des clichés verbaux. De ce point de vue, Anne Herschberg-Pierrot déclare : « Flaubert, à ce titre, participe doublement du champ culturel de son époque : par les clichés qu'il profère inconsciemment, mais aussi par la problématique même du cliché, qui le rattache, par-delà les romantiques, au courant réaliste. Les sottisiers deviennent une mode, et la poursuite des clichés, le fait d'un certain discours social » (1980 : 334). Quels que soient le lieu et l'époque, c'est la bêtise humaine qui est fustigée et mise à l'index par Flaubert : la bêtise de l'égocentrisme d'Homais ou de Bournisien, celle de la lâcheté de Rodolphe et de Léon, celle de l'indifférence des médecins. Flaubert ne nous peint pas des êtres foncièrement méchants, mais des hommes que leur préjugé, leur lâcheté et leur absence d'authenticité et d'individualité condamnent à la médiocrité et à la bêtise. Dans cette ambiance, on comprend pourquoi Emma n'a rencontré personne pour la détourner de ses illusions qui font du réel un dépassement caché vers l'imaginaire. Elle n'a aucun mentor qui puisse l'aider dans son parcours. Charles aime authentiquement Emma, mais Emma ne voit qu'un lourdaud. La passion amoureuse de ce dernier vient compenser sa médiocrité profonde. Mais Charles est d'une bêtise simpliste et innocente. C'est un homme sans caractère. Au manque de caractère s'ajoute la médiocrité : « Il apprit d'avance toutes les questions par cœur. [...] Il fut reçu avec une assez bonne note » (21). L'ironie flaubertienne montre que Charles est un personnage mésestimé. Loin de libérer Emma du carcan conjugal, il l'entraîne dans la réduplication du mariage : « Emma retrouvait dans l'adultère les platiitudes du mariage » (325). Qu'il s'agisse du discours tenu sur les mots ou tenu sur les hommes, le propos de Flaubert est un propos sans illusion. Flaubert aura ainsi consacré des années à écrire un roman sur rien. Cette deromantisation du roman peint un monde dont il est question d'entériner la médiocrité. Bêtise et médiocrité conduisent les hommes à la déchéance. Bernard Valette le rappelle à point nommé :

Dans *Madame Bovary*, les objectifs de Flaubert sont relativement clairs (le tribunal napoléonien en tout cas s'y est trompé !). L'apothéose guignolesque d'Homais sert d'illustration à un jugement implicite : la société bourgeoise condamne à mort tout être marginal et récompense les médiocres.

Signes annonciateurs du désir et de la mort, la bêtise et la médiocrité mènent les hommes devant l'abîme au-delà duquel il n'y a que le vide existentiel et la désillusion. (1993 : 67)

### **3. Du néant et de la mort comme expressions des illusions perdues**

Récit d'une déchéance, *Madame Bovary*, qui dénonce l'illusion romantique, montre que la quête de l'absolu est ridicule et mène à la perte. Dans ce roman de la dérive, Emma symbolise une femme complexe, composée de fantasmes, d'images et de représentations de rêves avortés. Entre

le corps et l'âme, la vie et la mort, elle passe son temps à s'anéantir dans l'élévation ou le décalage, la torpeur ou l'éblouissement. Figure de la mort, elle trace le chemin toujours déviant de sa chute inexprimable. Dans cette perspective, Emma Bovary, en construisant son identité, ne s'assume que comme pure négativité, procède elle-même à la dénégation de sa personnalité. Cette déconstruction de soi peut être considérée comme une force de destruction née de l'amertume et de la déception. Il y a, pour ainsi dire, un lien entre la fascination érotique qu'exerce Emma et la mort : « On sentait près d'elle, pris par un charme glacial, comme l'on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé au froid des marbres. » (141) Tout en étant véritablement absente, Emma se fond dans un « infini de passions » (319). Les affres et les sublimités de la mélancolie se redistribuent en elle. Fluidité, passivité, douceur, Emma est toujours emportée et transportée. C'est le glissement perpétuel et l'incessant déplacement vers l'inaccessible. Telle est l'ampleur du rêve dans *Madame Bovary*. Il mène Emma devant le précipice au-delà duquel il n'y a que le saut. Le saut dans le vide ou le suicide escamoterait l'un des termes du dilemme et, partant, ne constituerait pas une solution. Le saut dans une croyance qui placerait dans un autre monde les raisons de persévérer en celui-ci, aboutit à la quête de l'intemporel et de l'absolu.

On l'aura compris, le suicide d'Emma, tout en rentrant dans une série littéraire prestigieuse, se donne aussi et surtout à lire comme conclusion logique de la maladie de l'âme qui conduit le personnage à la mort. Devant la monotonie existentielle, le désespoir de celle-ci ne lui laisse aucune issue dans la réalité. Son enfermement dans la féminité bête est signe de réalisation de soi, du rêve et d'une autre vie. Ainsi, contre la volonté de vivre, le poids des déterminismes et des illusions d'Emma est trop lourd. Le désaccord est total, la partie inégale, la mort certaine. Le tragique flaubertien repose sur une scission profonde dans l'être même d'Emma Bovary, partagée entre deux tendances : l'appel du vouloir-vivre et la tendance à l'ascétisme, à la fuite devant la vie. On pourrait légitimement croire qu'

Il y a [...] deux thèmes fondamentaux que [Flaubert] traite en des variations toujours nouvelles, et qui ne sont en réalité qu'un seul et même thème. (D'une part) le thème du combat, visible, pour l'affirmation de soi et pour l'existence, qui cache en fait un combat, invisible celui-là, entre le vouloir-vivre et le vouloir-mourir à l'intérieur même [d'Emma]. [...] (D'autre part), devant cette nécessité de combattre, le thème de la fuite dans un domaine imaginaire, où l'amour et les sentiments sont inconnus, domaine des bannis de la vie, dans lequel le moi, tristement abstrait, conserve certes sa « pureté », mais à la longue ne peut pas vivre. (Sokel, 1973 : 64)

Ce sentiment d'absence, de veuvage, comme eût dit Rimbaud, anesthésie Charles, qui exprime des émotions devant la mort de sa bien-aimée : « Il y a toujours après la mort de quelqu'un comme une stupéfaction qui se dégage, tant il est difficile de comprendre cette survenue du néant et de se résigner à y croire » (314). Cette stupéfaction se manifeste à la mort parce que cette survenue est un mystère qui est difficile de comprendre et de juger. S'il est donc vrai que la mort est la survenue du néant, nous pourrions dire que si le mari béat sent croître son amour en apprenant les adultères de sa femme, que si l'opinion est représentée par des êtres grotesques, que si le sentiment religieux est représenté par un prêtre ridicule, une seule personne a raison, règne et domine : c'est Emma Bovary. D'où cette idée selon laquelle la mort d'Emma est due à la détermination réaliste du destin. A vrai dire, Emma en mourant réintègre la norme. Elle n'est plus qu'une morte relevant des rituels idéaux et religieux. En mourant, elle atteint la véritable grandeur tragique. Elle s'élève au-dessus du banal. On comprend aisément qu'Emma a tellement envie de la vie qu'elle finit par en être étouffée. Le suicide d'Emma, pour paraphraser Schopenhauer, loin d'être la négation de la vie, est l'affirmation intense de la volonté de vivre. Il s'agit, en fait, de la dialectique de la chute et de la rédemption.

Récit d'une déchéance, *Madame Bovary* peint aussi la descente de Charles en enfer. Après la mort d'Emma, il rejoint le clan des misérables. Il accède ainsi au sublime d'Emma : celui de la mort. Scandaleuse, cette mort l'est dans la mesure où elle renvoie la société à sa cruauté, et dans

celle où elle sanctifie ce que le roman s'est acharné à détruire : l'amour. Charles se conforme enfin au modèle idéal dont a rêvé Emma. Il la rejoint dans le tombeau, ce tombeau dont l'édification occupe significativement une place prépondérante. Voilà *Madame Bovary*, le roman d'un homme qui a épousé une femme fatale et qui a vu sa vie ruinée par cette mègère aux ambitions démesurées, qui croyait que la vie est semblable à un roman et qui recherchait la perfection au milieu des mortels.

Roman des êtres scandaleux, il ne reste rien quand on l'ouvre : de leur fille demeure un pauvre destin d'ouvrière, de leur société émerge la terrible figure du triomphe bourgeois. *Madame Bovary* ou le livre sur rien, sur le néant, sur la mort.

## Conclusion

Pour Flaubert, l'âme humaine est double : Elle tend d'un côté vers la satisfaction des désirs matériels, de l'autre, elle se tourne vers l'infini, le sacré, l'idéal, dans un élan mystique. Mais le premier versant, celui de la réalité, s'avère profondément décevant. Le désenchantement romantique se traduit chez Flaubert par la conscience aiguë de l'échec amoureux, l'affirmation du désespoir et le récit des illusions. Reste le versant du songe, qui fait entrevoir un monde meilleur. Dans cette quête imaginaire et mystique, la mort est l'élément central du fantastique qui naît d'une hésitation permanente entre la réalité et le rêve, le présent et le souvenir passé. De là, Flaubert se fonde d'abord sur cette vérité mystique que « deux est le nombre de la génération », mais également et surtout sur cette conviction philosophique que « tout est double dans la vie » : « Homo duplex, a dit notre grand Buffon, pourquoi ne pas ajouter : Rex duplex ? Tout est double, même la vertu »<sup>3</sup>. Cette hésitation correspond à une vision mystique d'un monde peuplé par les vivants, mais aussi par des apparitions célestes ou infernales, un monde où se multiplient à l'infini les doubles. L'art de Flaubert consiste à faire de cet univers onirique un univers poétique, un monde mystérieux de symboles, un espace où tout signifie et se correspond. L'écriture permet ainsi de fixer le rêve et d'en comprendre le secret. Celui-ci ne meurt plus dans la perte des illusions, mais peut être un moyen de connaître le sens de sa destinée, de mêler le visible et l'invisible, le naturel et le surnaturel, bref, de concilier le matériel et le spirituel.

\* Une version du présent article est parue dans *Mondesfrancophones*. Elle peut être consultée via le lien <http://mondesfr.wpengine.com/espaces/frances/de-%e2%80%99onirique-et-du-realisme-comme-deux-topiques-adversatives-au-xixe-siecle-le-cas-de-madame-bovary-de-gustave-flaubert/>

## BIBLIOGRAPHIE :

- ARNAULD, Antoine & NICOLE, Pierre (1975). *La logique ou l'art de penser*. Paris : Flammarion.
- AUERBACH, Erich (1968). *Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.
- BARTHES, Roland (1972). Proust et les noms. In *Nouveaux Essais critiques* (pp. 61-76). Paris : Points-Seuil.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris : Seuil.
- BEAUMARCHAIS, Jean- Pierre de et al. (1994). *Dictionnaire des écrivains de langue française*. Paris : Bordas.
- BOUTY, Michel (1992). *Dictionnaire des œuvres et de thèmes de la littérature française*. Paris : Hachette.
- BROMBERT, Victor (1975). *Flaubert par lui-même*. Paris : Seuil.
- COLLOT, Michel (1989). *Au plaisir des mots*. Paris : Hachette.
- FELMAN, Shoshana (1973). Illusion réaliste et répétition romanesque. *Change, 16-17. La critique générative*, 281-295, Paris : Seghers/Laffont.
- FLAUBERT, Gustave (2003). *Madame Bovary*. Paris: Hatier.
- FOSSO (1996). De la textualisation de l'exotisme au statut du réel dans l'œuvre exotique. *Écriture VI, L'exotisme*, 132-148. Yaoundé : Université de Yaoundé I/ Clé.

<sup>3</sup> Honoré de Balzac, Dédicace de *La Cousine Bette*.

- GENGEMBRE, Gérard (1990). *Gustave Flaubert. Madame Bovary*, coll. « Études littéraires ». Paris: PUF.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne (1980). Problématiques du cliché sur Flaubert. *Poétique*, 43, 334-345. Paris : Seuil.
- HUYSEN, Andreas (2004). Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité. In Geneviève SELLIER & Eliane VIENNOT (sous la dir. de), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* (47-75). Paris : L'Harmattan.
- LAGARDE, André & MICHAUD, Laurent (1969). *Le XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Bordas.
- LEJEUNE, Philippe (1980). « *Je est un autre* ». Paris : Seuil.
- NICOLE, Eugène (1981). Personnage et rhétorique du nom. *Poétique*, 46, 200-216. Paris : Seuil.
- SOHEL, Walter H. (1973). La métamorphose. In *Les critiques de notre temps et Kafka* (pp. 64-78). Paris : Garnier.
- THAUVIN-CHAPOT, Arielle (1999). Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine. In Jacqueline SESSA (dir.), *Figures de l'exclu*, Actes du colloque international de littérature comparée (pp. 115-127). Saint-Etienne : publications de l'Université de Saint-Etienne.
- VALETTE, Bernard (1993). *Esthétique du roman moderne*. Paris : Nathan.



# Más allá de la “etnografía de rescate” y los relatos de viajeros: los espacios imaginados en *Lord Jim* y *Nostromo* de Joseph Conrad

**Beyond the “salvage ethnography” and travelers’ stories: imagined spaces in Joseph Conrad’s *Lord Jim* and *Nostromo***

SILVANA N. FERNÁNDEZ

*Universidad Nacional de La Plata, Argentina*

Es nuestra intención en este artículo iniciar un itinerario que nos lleve del espacio malayo en *Lord Jim* (1900) al sudamericano de *Nostromo. A Tale of the Seaboard* (1904). Proponemos que estos espacios compuestos por la fabulación creadora del escritor polaco-inglés Joseph Conrad (1857-1924) exceden, respectivamente, la “etnografía de rescate” en *Lord Jim* y las imágenes acuñadas por los viajeros en *Nostromo*. Dichos espacios, productos de la creación artística, postulan mundos, es decir, todos espacio-temporales, que desbordan los límites de la referencialidad y la mimesis.

**Palabras clave:** Joseph Conrad; etnografía; espacio imaginario; *Lord Jim*; *Nostromo*.

In this article we intend to set out on an itinerary which will take us from the Malay space in *Lord Jim* (1900) to the Latin American one in *Nostromo. A Tale of the Seaboard* (1904). We posit that these spaces composed by the creative fabulation of the English-Polish writer Joseph Conrad (1857-1924) go beyond, respectively, the so called “salvage ethnography” in *Lord Jim* and the images coined by English travellers in *Nostromo*. Furthermore, as products of artistic creation, these spaces postulate worlds, that is, temporal-spatial wholes which surpass referentiality and mimesis.

**Keywords:** Joseph Conrad; ethnography; imaginary space; *Lord Jim*; *Nostromo*.

*A man who makes maps—even in imaginary countries—should have a compass;  
a pocket-compass to show him the way of his exploring.*  
(Edward Garnett, *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*)

**E**n una reseña de la novela *Under Western Eyes* aparecida en *Daily Chronicle* en 1911 William Hugh Chesson objetará el mote “Kipling of the Malay Archipelago” aplicado al escritor inglés polaco Joseph Conrad. Dice Chesson: “Someone coined the absurd phrase ‘Kipling of the Malay Archipelago’ as a description of a Conrad promised or portended by his first book, forgetting that the essence and ambition of each of these artists suffice not only to separate them, but to place them on different planes. For Mr. Conrad represents the genius of negation as surely as Mr. Kipling represents the genius of affirmation” (*apud* Sherry, 2005: 9).

La comparación con Rudyard Kipling estuvo presente desde el comienzo de la carrera de Conrad. Diecisés años antes, en ocasión de la publicación de *Almayer's Folly*, el reseñador de *The Spectator* auguraba que el escritor “might become the Kipling of the Malay Archipelago” (47). La comparación con el poeta laureado del imperio, si bien comprensible, era más bien un latiguillo utilizado para azuzar a un Conrad recién llegado al campo literario inglés. En una reseña en el *National Observer* publicada en 1896 el escritor de novela de aventuras y amigo y colaborador de Robert Louis Stevenson, W. E. Henley, manifestará en relación a esta valoración que “[...] we fear that this prophesy has not been fulfilled. Mr. Kipling is a master of rapid delineation of character, of vivid directness of style [...] Mr. Conrad, on the contrary, is diffuse” (7). Además de ubicarlo en situación de inferioridad con respecto a Kipling, Henley también desvalorizará los méritos de Conrad en relación con Stevenson, “it is like one of Mr. Stevenson's South Sea Stories, grown miraculously long and miraculously tedious” (7).

Ya entrado el siglo XX, el poeta y crítico T.S. Eliot (1919) y la crítica literaria Q. D. Leavis (1932) recogerán esta controversia. Eliot, comparando a Conrad con Kipling de manera explícita, manifestará que “[h]e is, for one thing, the antithesis of Empire” (as well as of democracy); his characters are the denial of Empire, of Nation, of Race almost, they are fearfully alone with the Wilderness” (*apud* Green, 2000: 324). Asimismo, Eliot pondrá a Conrad en pie de igualdad con Dante y con Shakespeare al afirmar que “some poets, like Shakespeare or Dante or Villon, and some novelists, like Mr. Conrad, have, in contrast to ideas or concepts, points of view, or ‘worlds’” (324).

Conrad, presumiblemente respondiendo a algún cuestionamiento acerca de precisiones topográficas en el manuscrito de *Almayer's Folly*, hace referencia al espacio malayo en una carta a Wilfrid Hugh Chesson, lector profesional del editor T. Fisher Unwin<sup>1</sup>:

Yes – in Borneo but as a matter of reality in my memory it is only a faded stream.

I regret to see my own stupid finger pointing for ever to the spot on the map. After all, river and people have nothing true about them – in the vulgar sense – but the names. Any criticism that would look for real descriptions of places and events would be disastrous to that particle of the universe, which is nobody and nothing in the world but myself. (Davies & Karl, 1983: 186)

La corriente a la que alude es el río Berau. Conrad visitó esta zona en cuatro oportunidades, durante el periodo en el que sirvió respectivamente como primer oficial en un vapor de trescientas toneladas de bandera holandesa, el *Vidar*, y como capitán inglés que navegaba entre Singapur y Borneo por el Estrecho de Karimata (Sherry, 1966: 189). Los mares del sur, “eastern waters”, fueron, además de un espacio transitado por Conrad en su calidad de marino mercante británico entre los años 1883 y 1888, un espacio al que acudió en busca de inspiración. Dice Sherry: “But however specialized Conrad's contact with the Eastern world of the 1880's was, in many ways that world was a fascinating locality for any future novelist because of its thriving trade, its mixture of sophistication and primitiveness, its sense of adventure and its adventurers, and especially perhaps its intimacy—the intimacy of a small society of white men in an alien setting” (6).

Este espacio que le proveyera el ímpetu creativo inicial en sus comienzos como escritor se convertiría asimismo en una presencia constante en toda su carrera literaria.<sup>2</sup> Lo que se da en llamar “la ficción malaya de Conrad”<sup>3</sup> se inicia con *Almayer's Folly* (1895), seguida de *An Outcast of the Islands* (1896), “The Lagoon” (1896), “Karain” (1897), *Lord Jim* (1900), *Victory* (1912), y más

<sup>1</sup> El otro lector en la editorial era Edward Garnett. Tanto Garnett como Chesson recomendaron la publicación de la novela (Knowles & Moore, 2000: 5).

<sup>2</sup> *Almayer's Folly* (1895), *An Outcast of the Islands* (1896), “Karain” y “The Lagoon”(1898), *Lord Jim* (1900), “Youth” y “The End of the Tether” (1902), *Typhoon* y “Falk”(1903), “A Smile of Fortune”, “The Secret Sharer” y “Freya of the Seven Isles” (1912), *Victory* (1915), *The Shadow-Line* (1917) y *The Rescue* (1920) (Sherry, 1966: I).

<sup>3</sup> “Conrad's Malay fiction”. Traducimos malaya y no malasia porque el segundo denota la nacionalidad.

tardíamente, *The Rescue* (1920).

Patusan, el puesto al que Jim será enviado en su exilio de los mares después del desastre del *Patna*, estaría emplazado sobre un río que es el Berau. La región de dicho río al noreste de Borneo es el lugar que Norman Sherry en *Conrad's Eastern World* (1966) identificó como el principal modelo geográfico de Patusan en tanto que la costa occidental de Sumatra es el lugar propuesto por Richard Curle (1923) y más recientemente por Hans van Marle y Pierre Lefranc (1988). La tesis que sitúa ese puesto remoto “three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines” (Conrad, 1994: 213) en la zona oriental de Borneo se sustenta en el hecho de que el establecimiento del servicio de correo en allí es posterior al de la zona noroeste de Sumatra (Francis, 2015: 81). Asimismo, de la consideración de los rasgos topográficos y del trayecto de la travesía emprendida por Gentleman Brown en el Capítulo 38 se puede concluir que la naturaleza del lugar es heterogénea. El recorrido seguido por Gentleman Brown precisa el emplazamiento geográfico en el río Teunon o el área ocupada por el río al noreste de Sumatra en tanto que la ubicación ribereña de Patusan, protegida a millas de la costa y entre dos prominentes montañas, se traza a partir de la topografía de la región del río Berau al noreste de Borneo. Vale destacar que si bien nunca visitó la región específica de Sumatra (Knowles & Moore, 2000: 44) la experiencia personal de Conrad en estos espacios malayos es indudablemente insoslayable.

Ineludible había resultado también esta experiencia para Sir Hugh C. Clifford, administrador colonial de Malasia, Borneo Septentrional, Trinidad y Tobago, Nigeria y Ceilán.<sup>4</sup> Insoslayable por cierto aunque en términos negativos. En “The Trail of the Bookworm: Mr. Joseph Conrad at Home and Abroad”, una reseña de *Almayer's Folly* publicada en el periódico *Singapore Free Press* en 1898, Clifford cuestionará la verosimilitud de la novela al referirse a su “complete ignorance of Malays and their habits and customs” (*apud* Sherry, 1966: 139-40). En respuesta a la crítica de Clifford, Conrad expresará su queja en una carta a William Blackwood del 13 de diciembre de 1898: ‘Well I never did set up as an authority on Malaysia.’(*apud* Davies & Karl, 1986: 129-130). Irónicamente el escritor cargará las culpas sobre esas “undoubted sources – dull, wise books” a los que debió recurrir para ir sobre seguro y no errar.

Más de veinte años después de la publicación de *Almayer's Folly* en la “Author's Note” a *A Personal Record* Conrad confirmará la evaluación emitida por Clifford al decir “[o]f course I don't know anything about Malays” (1919: viii). La negación de cualquier conocimiento de los malayos que Conrad realiza en esta ocasión se produce como reacción al trabajo de campo etnográfico liderado por el mismo Clifford y Sir Frank Swettenham (GoGwilt, 1995: 71). Además de ser los administradores coloniales más poderosos de la Malasia británica, ambos eran las autoridades más reconocidas en el tema del “malayo real”, “real Malay”, especialmente Swettenham, quien había publicado un volumen titulado *The Real Malay* (1900). Como revela la afirmación, o más bien la negación mencionada más arriba, las aspiraciones de Conrad no eran etnográficas sino la representación artística. A pesar de que años más tarde en 1921 Clifford reconocerá el mérito del escritor (Stape & Knowles, 1996: 179), Conrad siempre mantendrá la distancia entre la etnografía y el arte. En la reseña “An Observer in Malay”, que aparece publicada en *The Academy* el 23 de abril de 1898, Conrad escribirá a propósito de la obra de Clifford *Studies in Brown Humanity* (1898): “[...] to apply artistic standards to this book would be a fundamental error in appreciation. Like faith, enthusiasm, or heroism, art veils part of the truth of life to make the rest appear more splendid, inspiring, or sinister. And this book is only truth, interesting and futile, truth unadorned, simple and straightforward” (1921: 60).

Como señaláramos más arriba, el mismo Conrad advierte en su carta a W. H. Chesson sobre el esfuerzo vano de establecer una identificación estricta con personas y lugares reales (Knowles & Moore, 2000: 44). La importancia de subrayar la polémica entre Conrad y Clifford y Swettenham sobre la representación del “malayo real”, reside en que “the real is a site of contestation” (Ashcroft, 1994: 34). El Patusan de Conrad no es un lugar real, cartográficamente estable y ubi-

<sup>5</sup> Esta reseña será compilada en *Notes on Life and Letters* (1921) bajo el título “An Observer in Malaya”.

cable pero quizás eso no sea lo importante. Por medio del procedimiento conradiano que se apropiaba de los lugares, en este caso el Patusan de Brooke y de Keppel, Conrad reubica las coordenadas de esos escenarios coloniales en sus ficciones y los enuncia desde otro lugar, un otro lugar más volátil en el cual Patusan hace mapa de una manera singular.

Si los británicos no sólo invadieron y conquistaron un espacio físico sino un espacio epistemológico o espacio de saber, que de manera esencialista y arbitraria definía la identidad malaya y construía la realidad social (Baharuddin, 2002), la enunciación conradiana del espacio en *Lord Jim* viene a poner en tensión tanto los comentarios laudatorios acerca de su “anexión” de la península malaya así como las críticas de Clifford. Es a partir del contraste con el constructo retórico de la etnografía de rescate, “salvage ethnography” de Sir Hugh C. Clifford, que las ficciones malayas de Conrad hacen ver un acto deliberado de transformación y reelaboración que demuda y borra el cliché del malayo real. Así en el proceso de la historia colonial y de los numerosos intentos por narrativizar el mundo malayo, la versión convincente del arte conradiano, su “own particular East” (1919: ix), se nos propone como una voz fuerte entre las muchas otras voces, pasadas, presentes y por venir, que dan cuerpo a las prácticas discursivas y literarias que construyen ese espacio y ese mundo.

En 1904 Conrad publica *Nostromo. A Tale of the Seaboard*. Esta novela pertenece, junto con “Gaspar Ruiz”<sup>6</sup> (1906), a lo que Mariano Siskind (2006: 138), al realizar un reconocimiento de una especificidad al interior de la obra del escritor, ha llamado *el corpus sudamericano* de Conrad. Del espacio real de Sudamérica Conrad había visto muy poco. A diferencia de Humboldt, Conrad había tenido apenas atisbos y virtualmente nula experiencia personal de estas tierras (Baines, 1971: 353; Najder, 2007: 80-81). En una carta a Richard Curle fechada el 22 de julio de 1923 Conrad escribe: “As to *Nostromo*. If I ever mentioned twelve hours it must relate to Puerto Cabello where I was ashore about that time. In La Guayra, as I went up the hill and had a distant view of Caracas. I must have been two and a half to three days. It's such a long time ago! And there were a few hours in a few other places on that dreary coast of Venezuela” (*apud* Baines, 1971: 355).

Asimismo, en correspondencia con Edward Garnett, su mentor literario, Conrad reiterará que sólo tuvo un atisbo del continente. Al recapitular los orígenes y la concepción del libro en la “Author’s Note” a *Nostromo*, específicamente la anécdota del hombre que sin ayuda alguna había robado un cargamento de plata en algún lugar en tierra firme durante los sucesos de una revolución, Conrad hace referencia a su escaso conocimiento del continente: “As a matter of fact in 1875 or ’6, when very young, in the West Indies or rather in the Gulf of Mexico, for my contacts with land were short, few and fleeting, I heard [...]” (1995: xl).

El escritor realizó dos viajes al Caribe en sus días adolescentes; y durante el segundo de ellos, en 1876, a bordo del *Saint-Antoine*, desembarcó en Sudamérica por primera y única vez en su vida (Watt, 1988: 1; Najder, 2007: 55-56). Durante el periodo de composición de la novela refiere esta breve estada en el continente a su amigo Cunningham Graham. En una carta fechada 8 de julio de 1903 Conrad escribe: “I am dying over that cursed *Nostromo* thing. All my memories of Central America seem to slip away. I just had a glimpse twenty-five years ago — a short glance. That is not enough pour bâtir un roman dessus. And yet one must live. When it’s all done, I’ll never dare look you in the face again” (*apud* Baines, 1971: 355).

Dice María Teresa Gramuglio<sup>7</sup> acerca de las imágenes del espacio de Sudamérica en *Nostromo* y “Gaspar Ruiz”: “Tal vez por el mayor interés que otras zonas de la geografía colonial adquirieron en los centros metropolitanos, las imágenes de Sudamérica en estas novelas, con las particularidades del paisaje y de sus tipos característicos, no parecen haber sido exploradas en la abundante bibliografía crítica sobre Conrad producida en esos centros” (2000: 201).

<sup>6</sup> “Gaspar Ruiz” se originó, presumiblemente, en las lecturas que Conrad realizara para la escritura de *Nostromo* (Watts, 1969: 196).

<sup>7</sup> Gramuglio pone una cuña en el espacio de la crítica anglosajona y mundial al resaltar que será a partir de la tesis de Adolfo Prieto que Mariano Siskind (2006) comienza a desarrollar esta línea de investigación. Es nuestro propósito continuar la tarea iniciada por Siskind y abrirla a nuevos espacios.

Fue a partir del libro de Adolfo Prieto *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* (1996) que las imágenes de Sudamérica, las particularidades del paisaje y de sus tipos característicos en *Nostromo* concitaron nueva atención. Esta lectura hizo perceptible la huella de ciertos tópicos acuñados por Alexander von Humboldt (1769-1859) para el paisaje sudamericano en *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1809-1824). Dice Gramuglio:

[...] las visiones de una naturaleza grandiosa que se despliega en los espacios imponentes de la cordillera, selva y llanura; la tensión entre el primitivismo casi edénico que se encuentra en esos paisajes y las transformaciones que necesariamente reclama la explotación de esos recursos; la afinidad con el tratamiento estético adoptado por Humboldt para dar cuenta de esa misma naturaleza americana que él exploraba con fines utilitarios, vinculado en su caso, con las concepciones románticas de armonía cósmica. (202)

Pero la de Conrad no es solamente la mirada del viajero. Conrad escribió en el ejemplar de *Nostromo* enviado a Richard Curle que su ambición había sido “to render the spirit of an epoch in the history of South America” (363). Su escasa experiencia en suelo sudamericano hace que Conrad deba complementar su conocimiento, casi nulo y evanescente, con la lectura de libros de otros viajeros. Quizás haya sido la amistad con Robert B. Cunningham Graham, observa Cedric Watts, la razón que llevó a Conrad a interesarse por un espacio relativamente poco familiar (1969: 37). Quizás sea también por el conocimiento acabado que Graham tenía de estos espacios que Conrad no pudo menos que expresar su pudor por esta creación.

Dice el historiador Malcolm Deas que “esta novela magistral” es “una de las mejores evocaciones del ambiente de la época” (1992: 321). Esta composición novelística que los historiadores alaban está, ante la cuasi ausencia de experiencia personal directa, ciertamente informada por los datos presentes en los libros de viajeros pero, sostenemos, no se agota allí. Conrad desborda y excede la visibilidad de esta serie de textos de viajeros ingleses. Lejos de componer una estampa pintoresca del espacio de Sulaco/Costaguana y de cosificar la nacionalidad<sup>8</sup> Conrad produce una novela que es, según Deas, “muy superior como esfuerzo de entendimiento histórico de la historia republicana de América Latina que la mayoría de las monografías académicas escritas hasta hoy” (1995: 685).

De la controversia que despertó la publicación de esa creación de un “todo espacio-temporal” (Miller, 2005: 12), de “an achievement in mosaic” (Davies et al., 2002: 231) que es *Nostromo* dan cabal medida algunas de las reseñas aparecidas en distintos periódicos y revistas. La del *Times Literary Supplement* con fecha 21 de octubre de 1904 cataloga a la novela como “a shapeless work by a man of genius”. El reseñador apunta:

What we maintain is that a writer of Mr. Conrad's genius, in order to introduce *Nostromo's* case, should not ask us to accompany him, backwards and forwards, through such a labyrinth of South American politics and into the careers of so many persons. Mr. Conrad's retrospective habit has always been a little difficult to follow; but in *Nostromo* there are moments when it is impossible to feel sure whether the past or present is being described (Sherry, 2005: 122).

En tanto, el reseñador del *Manchester Guardian*, por su parte, sentenciaba que la presentación de ese mundo nuevo era parte de “an arbitrary and baffling design” (128). Del mismo tenor es la reseña aparecida en el *Daily Telegraph* el 9 de noviembre de 1904. Allí se señala que la novela

<sup>8</sup> Tomamos esta idea acerca del exotismo y la nacionalidad de “Exotismo” de César Aira (1993). La literatura de viajes como un género que, durante el siglo XIX, sigue la estela del movimiento expansivo del capitalismo y del proceso de surgimiento de nuevas naciones. El exotismo que la mirada del viajero captaba se condensaba en una fetichización de esas naciones puesto que su fórmula última es cosificar la nacionalidad ajena hasta volverla una estampa pintoresca.

adolece de una “lack of proportion” que lleva a “longueurs of a wearisome nature” y a “characteristic digressions” en las que “detail absorbs the position of outline, which becomes impossibly blurred” (123). *Black and White* del 5 de noviembre de 1904 había sido igualmente lapidaria al afirmar que la novela se va a pique en la prosa de Conrad, “under a multitude of words and lowering paragraphs” (123).

Edward Garnett, mentor literario de Conrad, es quien el 12 de noviembre del mismo año en una reseña publicada en *The Speaker* estratégicamente titulada “Mr. Conrad’s Art” sale a la palestra para revertir la tendencia. Nos parece importante resaltar el juicio de Garnett pues este enfatiza que la preeminencia del autor reside en la delicada relación que delinea entre sus personajes y el ambiente todo:

Mr. Conrad has never before attempted to group together such a variety of characters, to exhibit so many conflicting issues, and to make pass before us such a dramatic pageant as in this wonderful mirage of S. American life. How has he been able to do it, and what is the nature of the artistic method by which scene after scene flows clearly, freely, in natural and convincing sequence, leaving the impression on the reader of having seen and assisted at a whole national drama? (1928: 130)

La composición del espacio nos muestra lo que Garnett denomina “the delicate relation of his characters to the whole environment” (130). Esos personajes son figuras que sirven como “arresting points by which we can focus the character of the national drama around them and so penetrate to the larger drama of Nature” (129).

Si el tema de *Nostromo* es, como señala Ian Watt a partir de la lectura de Garnett, una “poetic geography” (1988: 14), ésta, sostenemos, se construye y compone en un juego de intensidades y flujos, de isotopías y líneas de fuga. El instinto poético de Conrad, en tanto escritor monumental, aleja y da perspectiva, una perspectiva externa que a la vez se abisma y adentra en un espacio constituido por espacialidades diversas y heterogéneas.

En una carta fechada a Edmund Gosse (1918), quien fuera una influyente figura en el mundillo literario eduardiano y uno de los primeros lectores del manuscrito de *Almayer’s Folly*, Conrad dice:

Now as to the question of geography. Of course you have seen yourself that Sulaco is a synthetic product. The geographical basis is, as you have seen, mainly Venezuela; but there are bits of Mexico in it, and the aspect presented by the mountains appertains more in character to the Chilean seaboard than to any other.<sup>1</sup> The curtain of clouds hangs always over Iquique. The rest of the meteorology belongs to the Gulf of Panamá, and, generally, to the Western Coast of Mexico as far as Mazatlán. The historical part is an achievement in mosaic too, though, personally, it seems to me much more true than any history I ever learned. In the last instance, I may say that Sulaco is intended for all South America in the seventh decade of the nineteenth century.<sup>2</sup> (*apud* Davies et al., 2002: 231)

Esta cualidad sintética del espacio en *Nostromo* vuelve a aflorar en otro intercambio epistolar, esta vez con Michael Holland, viajero y coleccionista de libros. Allí Conrad describe a Costaguana de la siguiente manera: “Costaguana is no particular S. Am: State but a compound of many, mostly of Mexico, Argentina and Paraguay with a dash of Banda Oriental and traces of Venezuela”<sup>1</sup> (*apud* Davies & Karl, 1996: 325).

Los intentos por fijar la posición exacta de Sulaco/Costaguana han sido muchos. Comenzando por Ugo Mursia (1979), Norman Sherry (1971), Ben Kimpel (1958), Cedric Watts (1990) y María Claudia Benassi (1991), estos intentos han proliferado. A la hora de enclavear un espacio que parece escabullírseles de manera pertinaz, los críticos han oscilado de Colombia a Ecuador, de Venezuela a Panamá y de Perú a nuestras pampas. Quizás, como reconoce Sherry (1971), es el carácter ex-

traordinariamente concreto y la precisión en el detalle de la descripción<sup>9</sup> lo que ha alentado estas especulaciones acerca de si Costaguana está basado en un espacio real (190).

El vasto rango, geográfico, político y humano, de las acciones que se despliegan en la novela la dotan de una “cualidad épica” (Tillyard, 1958: 131). Dice Tillyard:

Those who admire *Nostromo* sufficiently to read it several times carefully are apt to grow interested in the details of the geography. It is hardly a critical interest like that in the book's geographical intensity; for instance the question whether the promontory of Azuera bounded the Golfo Placido on the north or on the south is not critical like the question whether the promontory itself captures our imagination. However, though indubitably marginal, interest in the geography of Costaguana can be a spontaneous growth which the critic is justified in serving provided he does not make it out to be other than it is. I have had the curiosity to plot out some of the geography of Costaguana, and I give my findings for the benefit of anyone similarly interested; but I do so in an appendix to make it clear that those findings are not ‘criticism’. (199)

La centralidad que el espacio reviste en ese drama nacional y de la naturaleza tampoco escapó a Cunningham Graham, quien en una carta a Garnett del 31 de octubre de 1904 sugiere que el título de la novela debería haber sido Costaguana: “Yes; ‘Nostromo’ (a damned bad name), the book ought to have been called ‘Costaguana’” (*apud* Watts, 1969: 156).

Nos parece relevante poner en relación esta apreciación de Graham con la que realiza Garnett puesto que ambas esbozan líneas de análisis relevantes para nuestra investigación. En tanto que la valoración de Graham enfatiza los aspectos sociales y políticos de la novela, la de Garnett se centra en la capacidad poética del escritor para captar la psicología de la escena. Dice Garnett: “[...] he has a special poetic sense for the *psychology of scene*, by which the human drama brought before us is seen in its just relation to the whole enveloping drama of Nature around, forming both the immediate environment and the distant background” (*apud* Sherry, 2005: 129).

Este sentido poético de captar la psicología de la escena, es decir, la geografía poética, inaugura en la literatura inglesa y en la imaginación de su tiempo el poder de imaginar espacios y espacialidades que, por su pregnancia y heterogeneidad, trascienden la mirada del lector inglés eduardiano. Para Garnett, Conrad es capaz de captar esa atmósfera que es la quintaesencia de América Central y Sudamérica: “the whole racial genius of this captivating and gracious South American land, semi-barbarous, with its old-world, Spanish traditions and its ‘note of passion and sorrow’, stands forth triumphantly; and its atmosphere, which is, indeed, an artistic quintessence from both Central American and South American States, penetrates home to our European consciousness” (130).

La composición del espacio en *Nostromo* excede y desborda esa orientación doble propuesta por Gramuglio, por un lado, “la perspectiva del viajero: la suya propia, tan incompleta y fugaz” y, por otro, “la de los libros de viajeros anteriores” (2000).

El espacio que Conrad compone en *Nostromo* marca un punto de inflexión al abrir líneas de fuga que ponen en tensión los *allá*s de una naturaleza sublime y de una naturaleza como obstáculo para la modernización. El espacio compuesto desborda esa escritura e imágenes del *allá* y abre espacios en conflicto, espacios en los que se vuelven patentes las secuelas de aquello que Said (1985) califica como la mayor *idée recue* de Costaguana (102), es decir, los Intereses Materiales.

El espacio de *Nostromo*, con su intensidad y potencia, “electric and sullen” (Sherry, 2005: 176), nos pone delante de los ojos un desfile dramático que observamos desde la distancia pero que a la vez, por el método artístico de Conrad que reside en crear una geografía poética (Watt, 1988: 14) y captar la psicología de la escena, nos deja la impresión de haber asistido a una tragedia nacional completa (129). Dice Garnett en la reseña aparecida en la revista *Speaker* el 12 de noviembre de 1904:

<sup>9</sup> Jean Franco (1976) sostiene que la restricción dentro de la que Conrad trabajaba era la verosimilitud.

Mr. Conrad has never before attempted to group together such a variety of characters, to exhibit so many conflicting issues, and to make pass before us such a dramatic pageant as in this wonderful mirage of S. American life. How has he been able to do it, and what is the nature of the artistic method by which scene after scene flows clearly, freely, in natural and convincing sequence, leaving the impression on the reader of having seen and assisted at a whole national drama? (129)

En *A Personal Record* Conrad dice que *Nostromo* es “a tale of an imaginary but (true) seaboard” (1919: 187). Hillis Miller señala la importancia de esa colocación: “‘True’ must mean here something other than direct referential accuracy” (2005: 8). Quizás, como también señala Jameson, siguiendo a Edward Said, “en lugar de hacerse miméticamente autor de un nuevo mundo, *Nostromo* vuelve a su comienzo como novela, a la suposición ficcional, ilusoria, de la realidad” (1989: 225). En tanto, el registro novelístico viene a construir el espacio poniendo “en primer plano una búsqueda textual y representacional como proceso” (225), habría allí un movimiento que impugna una representación realista del espacio y de la historia, es decir, una representación mimética.

La creación del artista es, según Conrad la describe metafóricamente en la “Author’s Note” a *The Nigger of the Narcissus*, “the rescued fragment” de “a passing phase of life” y su misión es interpretarla y componerla en sus cuentos y novelas de forma tal que en esa permanencia se haga evidente “its vibration, its color, its form; and through its movement, its form, and its color reveal the substance of its truth” (1946: 5). Más allá de la “etnografía de rescate” y de los relatos de viajeros, la potencia de la fabulación creadora de Conrad, el polaco-inglés, ha hecho que un momento de esos mundos malayos y sudamericanos se vuelva duradero y que exista por sí mismo en *Lord Jim* y *Nostromo*.

## BIBLIOGRAFÍA:

- CONRAD, Joseph (1919). *A Personal Record*. London & Toronto: J. M. Dent.
- CONRAD, Joseph ([1898] 1921). An Observer in Malaya. In *Notes on Life and Letters* (pp. 56-60). US: Doubleday.
- CONRAD, Joseph ([1897] 1946). Author’s Note. In *The Nigger of the Narcissus. Typhoon. The Shadow-Line* (pp. 3-6). London: J. M. Dent & Sons.
- CONRAD, Joseph ([1900] 1994). *Lord Jim*. England: Penguin Books.
- CONRAD, Joseph ([1917] 1995). Author’s Note. In *Nostromo. A Tale of the Seaboard*. Oxford: Oxford University Press.

\*\*\*

- AIRA, César (1993). Exotismo. Boletín, 3. *Grupo de Estudios de Teoría Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, 73-79.
- ASHCROFT, Bill (1994). Excess. Post-colonialism and the verandahs of meaning. In Chris TIFFIN & Alan LAWSON (Eds.), *De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality* (pp. 33-44). London & New York: Routledge.
- BAHARUDDIN, Shamsul Amri (2002). The Racial Divide. *The Star*. Window to the Past Series. Section 2 (24 June), 24-25.
- BAINES, Jocelyn ([1960] 1971). *Joseph Conrad. A Critical Biography*. Great Britain: Penguin.
- CURLE, Richard (1923). Conrad in the East. *Yale Review*, N.S. 12. April, 497-508.
- DAVIES, Laurence & KARL, Frederick (Eds.) (1983). *The Collected Letters of Joseph Conrad* (Volume 1, 1861-1897). Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, Laurence & KARL, Frederick (Eds.) (1986) *The Collected Letters of Joseph Conrad* (Volume 2, 1898-1902). Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, Laurence & KARL, Frederick (Eds.) (1996). *The Collected Letters of Joseph Conrad* (Volume 5, 1912-1916). Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, Laurence et al. (Eds.) (2002). *The Collected Letters of Joseph Conrad* (Volume 6, 1917-1919). Cambridge: Cambridge University Press.

- DEAS, Malcolm (1995). Nota sobre la historiografía inglesa relacionada con Colombia. In Bernardo Tovar ZAMBRANO (Ed.), *La historia al final del milenio: ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana* (pp. 683-690). Colombia: Editorial Universidad Nacional.
- FRANCIS, Andrew (2015). *Culture and Commerce in Conrad's Asian Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- FRANCO, Jean (1976). Los límites de la imaginación liberal: *Cien años de soledad y Nostromo*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. CELACP, 69-81.
- GARNETT, Edward (1928). *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*. USA: The Century Company.
- GOGWILT, Christopher (1995). *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-mapping of Europe and the Empire*. California: Stanford University Press.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2000). Las cosas útiles y magníficas (A partir de una lectura de *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* de Adolfo Prieto). *Prismas. Revista de historia intelectual*, 4, 201-205.
- GREEN, Robert L. ([1971] 2000]. *Rudyard Kipling. The Critical Heritage*. London & New York: Routledge.
- JAMESON, Frederic ([1981] 1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- KNOWLES, Owen & MOORE, Gene (2000). *Oxford Reader's Companion to Conrad*. Oxford: Oxford University Press.
- MILLER, J. Hillis (2005). Foreword. In Carola KAPLAN et al. (Eds.) *Joseph Conrad in the Twenty-first Century* (1-14). London: Routledge.
- NAJDER, Zdzislaw ([1981] 2007). *Joseph Conrad: A Life*. Translation by Halina NAJDER. Rochester, New York: Camden House.
- NAJDER, Zdzislaw (2006). *Zycie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Lublin: Wydawnictwo Gaudium.
- SAID, Edward (1985). *Beginnings. Intention & Method*. New York: Columbia University Press.
- SHERRY, Norman ([1973] 2005). *Joseph Conrad: The Critical Heritage*. London & New York: Routledge.
- SHERRY, Norman (1966). *Conrad's Eastern World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHERRY, Norman (1971). *Conrad's Western World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SISKIND, Mariano (2006). Imágenes de Sudamérica en textos de Joseph Conrad. In Lindsey CORDERY & Beatriz VEGA (Eds.) *Mehville, Conrad: Imaginarios y Américas. Reflexiones desde Montevideo* (pp. 137-147). Serie Montevideana N°3. Montevideo: Ediciones Linardi & Risso.
- STAPE, John & KNOWLES, Owen (Eds.) (1996). *A Portrait in Letters: Correspondence To and About Conrad. The Conradian*. Amsterdam: Rodopi.
- TILLYARD, E. M. W. (1958). *The Epic Strain in the English Novel*. London: Chatto & Windus.
- VAN MARLE, Hans & LEFRANC, Pierre (1988). Ashore and Afloat: New Perspectives on Topography and Geography in *Lord Jim. The Conradian*, 2, 20, 109-136.
- WATT, Ian (1988). *Conrad. Nostromo*. Cambridge: CUP.
- WATTS, Cedric (1969). *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunningham Graham*. Cambridge: Cambridge University Press.



# Lumina care devorează lumea. *Eseu despre orbire*

**The Light That Devours the World.**  
***Blindness***

HELENA COROGODA

*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași*

Metafora luminii a generat discursul referitor la cunoaștere și la înțelegere începînd cu elenismul. Pe de altă parte, cărțile sacre ale tradiției cabaliste cuprind, în afara literelor negre, și spațiile albe dintre ele și din interiorul lor și, desigur, realitatea în tot cuprinsul ei. În alti termeni, Tora absoarbe întreaga realitate. Particularizând, în cadrul mișcării haside, lumina literelor albe îl pune pe cititorul hasid, transformat în visător hasid, în posesia înțelegerii realității ultime. Lumina operează ca principiu al unui tip aparte de hermeneutică. Aserțiunea își păstrează valabilitatea când este translată în contextul romanului *Eseu despre orbire* al lui Jose Saramago. Obiectul înțelegerii este același, și anume realitatea, deși nu același tip de realitate ca cea de mai sus, care era decelată cu ajutorul viselor asociate lecturii. Aici, realitatea este deslușită printr-o orbire inedită, luminoasă, care se comportă ca o actualizare a mecanismului fenomenologic al reducției *eidetice* prescrise de Husserl. Pe de altă parte, sensul realității poate fi captat și din perspectiva fenomenologiei heideggeriene, ca înțelegere a ființei proprii în lume și, implicit, împreună cu ceilalți. Realitățile pot să difere, însă lumina este, în fiecare dintre aceste circumstanțe, un mijloc de înțelegere.

**Cuvinte-cheie:** Cabala; Saramago; lumină; înțelegere; reducție fenomenologică; Heidegger; hermeneutică.

The metaphor of light inaugurated the discourse on human knowledge and understanding in Ancient Greece. On the other hand, the sacred books of Kabbalistic tradition contain, besides regular black letters, the white spaces between them and, of course, the whole reality. As a matter of fact, the whole reality is absorbed by Torah. The light emitted by white letters puts the Hassid reader, turned into a Hasid dreamer, in the possession of an understanding of the ultimate reality. But how can one compare oranges and apples? Light operates as the principle of a special kind of hermeneutics. The assertion is also accurate if it is translated in context of Saramago's *Blindness*. The object of understanding is still reality, although not the same kind as the one above, which is reached with the help of dreams induced by reading. The reality here is discovered through a bright blindness which acts as the embodiment of a phenomenological mechanism, namely the husserlian *eidetic* reduction. The meaning of reality can also be gained from the vantage point of heideggerian phenomenology, as understanding one's own being, in a world shared with others. Reality might differ, but light is, in any of these circumstances, a means of understanding.

**Keywords:** Kabbalah; Saramago; light; understanding; phenomenological reduction; Heidegger; hermeneutics.

**A**nțecedență textului în raport cu realitatea, de data aceasta văzută ca rezultat al actului creator divin, este punctul comun al hermeneuticilor cabaliste, pe fondul cărora, începând cu secolul al XVIII-lea, hasidismul este un caz aparte. Dacă tradițiile cabaliste medievale, cele extatice, teosofico-teurgice și magice, valorizează caracterul secret al unora dintre sensurile Torei, ca tradiții ale „arcanizării” responsabile de răspândirea ideii că în textele canonice există sensuri ascunse care necesită operația inversă, interpretarea, operație pusă în aplicare printr-o pletoră de tehnici interpretative – mișcarea hasidică, în schimb, inițiată de Baal Shem Tov (1698-1760), abandonăază ezoterismul semantic în favoarea dimensiunii experiențiale mistică provocate printr-o lectură care este ea însăși creație și interpretare (printre altele, datorită particularității abjadului, vocalele fiind adăugate de citor). Prin contrast, tradiția extatică asociată cu numele lui Abraham Abulafia (secolul al XIII-lea) face din experiența comunicării cu îngerul consubstanțial Torei nu un scop în sine, ci un mijloc de intrare în posesia sensurilor ascunse, deci, din nou, primează textul în raport cu starea extinsă de conștiință. Totuși, o formă a tehnicii de invocare a îngerilor, onerică, din același secol al XIII-lea, este tratată într-o scriere aparte a tradiției halakhice (care nu ține de Cabala, ci de literatura juridică a iudaismului clasic și, de regulă, exclude apelul la intelectul divin, preferând o hermeneutică pe orizontală, circumscrisă posibilităților de înțelegere ale intelectului uman) – cu mențiunea că aici Divinitatea este diferită ontologic de Carte (Idel, 2004: 163). Revenind, ceea ce are în comun hasidismul cu celelalte curente, mișcări sau tradiții ale Cabalei este rolul central acordat limbajului și, împreună cu acest rol, immanentismul lingvistic, care și evidențiază spațiul evreiesc religios, inclusiv pe cel filosofic, prin opozиie cu alte religii în care

Dumnezeu însuși constituie spațiul unde El îl întâlnește pe om și, de aceea, acest tip de misticism poate fi considerat teocentric. În diversele forme de Cabala există numeroase cazuri în care limbajul executat, rostit și textele reprezentă locul principal al întâlnirii mistică, într-un mod ce amintește de aserțiunea lui Gadamer, cea potrivit căreia relația strânsă și intimă se realizează în limbaj. (433)

Nu doar atât, interpretul este cel care inițiază gestul de apropiere pe verticală, folosindu-se de limbaj și de scriere. În acest punct apare diferența menționată mai sus, între hasidism și celelalte ramuri ale hermeneuticii iudaice sacre, diferență constând în lectura – și cunoașterea aferentă acesteia – practicată de unii ca scop în sine, iar de ceilalți ca mijloc al unirii cu entitatea supremă, în alți termeni, inversarea relației dintre text și divinitate. De aici urmează că primii preferă hiposemantismul, aderarea, prin canalele care sunt literele însăși, la energia luminoasă a infinitului, în defavoarea interpretării care nu distrugе sintaxa frazei și nu ignoră cuvântul, adică a hipersemantismului. Așa cum impresia declanșată când privim o culoare este subiectivă și incomunicabilă, cunoașterea Torei și, implicit, a divinului este conformă cu individualitatea fiecărui cititor și, de aceea, inefabilă. Hasidismul „dezarcanează” literatura Cabalei, imposibilitatea comunicării sensului, despărțită acum de cerința medievală a sensurilor ascunse, fiind justificată, de data aceasta, prin calitatea subiectivă a experienței concomitente lecturii. Cel mai important, înțelegerea nu mai este rezervată elitelor, se renunță la credința – sau la difuzarea ideii cu funcție de principiu hermeneutic – că tradiția scrisă ar fi plină de secrete.

Legată de interpretările hiposemantice este precedența literelor albe în raport cu cele negre, un aspect interesant pentru tema articoului de față. Dacă în orientările magice și teurgice recitarea poate produce modificări în lume, respectiv în structura divinității, orientările mistică nu se interesează atât de funcția ergetică a recitării, cât de „obținerea luminilor și a vitalității” (204). Pe de altă parte, dacă în ezoterismul de dată mai veche este valabilă posibilitatea, în permanență deja actualizată, a Torei, de absorbire a tuturor domeniilor cunoașterii, trecute și viitoare, a existat o dispută între nume haside reprezentative care l-a determinat pe Moshe Idel să concluzioneze că: „Tora scrisă, cu aspectele ei semantice, își are originea în alt regat, ceea ce comportă un surplus de sens, literele albe; cunoașterea limbajului literelor albe îmbogățește documentul scris – negru – fără să deprecieze ceva din acesta” (86).

Ceea ce nu se vede stă drept fundament pentru contrariul său, deci se poate actualiza cu sens o experiență de tipul: „se trezise cufundat într-un alb atât de luminos, atât de absolut, încât mai curând devora decât absorbea, nu doar culorile, ci și obiectele și ființele, făcându-le astfel dublu invizibile” (Saramago, 2013: 13) și, dacă aşa stau lucrurile, grație deprinderii, care – ea, cel puțin – nu a fost complet devorată, de a tatona urmele realității până atunci opace în căutarea unei explicații cu puterea de a reașeza cotidianul destrukturat în sfera inteligenței, medicul ajuns la rândul lui orb nu poate prinde, măcar și temporar, niciuna dintre etichetele la îndemână:

o amauroză albă, dincolo de contradicția ei etimologică, ar fi și o imposibilitate neurologică, de vreme ce creierul, care nu poate percepe imaginile, formele și culorile realității, n-ar putea să îmbrace în alb, într-un alb continuu, ca o vopsea albă fără nuanțe, culorile, formele și imaginile pe care aceeași realitate le prezintă unei vederi normale, oricără de problematic ar fi, întotdeauna, să vorbim, cu proprietate, de o vedere normală. (25)

Experiența face ca liniile albe pe care este permisă trecerea să fie desemnate prin cuvântul zebără fără ca nepotrivirea pe care se intemeiază acest fapt să aibă importanță. Cel a cărui orbire este de acum o chestiune de ordinul secundelor își oprește mașina, pentru ultima dată în viață, atunci când, aşa cum aflăm din propoziția cu care începe romanul, „discul galben se ilumină” (9). După galben urmează roșu, atât timp cât există oameni care să îi acorde o semnificație. Dacă această condiție încetează să fie îndeplinită, semafoarele încetează la rândul lor să existe – dar înseamnă să deviem pe terenul unei fenomenologii fondate pe un tip aparte de reducție. Desigur, ne putem imagina pur și simplu că semafoarele nu există și vom vedea că nimic nu ne împiedică să respingem în bloc pretenția de intemeiere ontologică pe care și-o apropierează percepția. Ca experiment mental, „experiența, spune Husserl, nu exclude posibilitatea ca lumea să nu existe” (*apud* Ricœur, 2007: 197). De altfel, exercițiul cartezian al scepticismului a fost reformulat și cu alte ocazii, un exemplu fiind problema *creierelor în cîuvă*. Așa stănd lucrurilor, rămâne ca realitatea în întregul ei să fie mutată în sfera conștiinței transcendentale, unde i se va concede specificul unei lumi *de fiecare dată a mea*. Raportul dintre realitate și *ego* nu mai este o configurație spațială gândită pe modelul interior-exterior, aşa cum o cutie stă față în față cu altă cutie sau lichidul este conținut în pahar. Cu alte cuvinte, este contracarață presupozitia unui realism naiv conform căruia lumea se află în exteriorul mintii și independentă de ea, o presupozitie, pe de altă parte, nu mai puțin eficientă și necesară ca „atitudine naturală”, în a cărei modalitate suntem orientați în viața de zi cu zi. După suspendarea acestei convingeri comune, nu în sensul de a o neutraliza complet, ci în cel de a o pune între paranteze, act constitutiv care poartă numele de reducție fenomenologică, se obține o structură a subiectului cunosător pentru care este în mare parte ilustrativă imaginea unei săgeți. Conștiința constituantă în raport cu lumea are calitatea definitorie de a fi vectorială. *Eidos*-ul său constă în faptul că, de fiecare dată, ea indică spre propriul conținut, vizează o noemă. În alți termeni, este intențională, ceea ce înseamnă că subiectul nu mai poate fi gândit separat de obiect. Fenomenele se constituie în intenționalitatea *ego*-ului transcendental. Realitatea ca totalitate a fenomenelor este o idee limită a *ego*-ului. Rămâne ca și acesta din urmă să intre sub incidența unui al doilea moment al reducției, fiind, în sine, fenomen vizat ca parte a tutului existent, noemă și pol, simultan, al noezei, pentru a dejuca iluzia psihologizantă, riscată permanent o dată ce a fost deschis un câmp de investigație precum cel al egologiei. Al treilea și ultimul moment al reducției se pliază asupra obiectelor obținute prin reducțiile fenomenologică și transcendentală, mai specific, se caută un anume *eidos* și, pentru ca investigația să își atingă obiectivul, fenomenul/obiectul ales este pus sub exercițiul variației imaginatice, test care îi separă trăsăturile accidentale de esență. Reducția eidetică este posibilă în virtutea faptului că imaginea le poate substitui pe primele, fără ca prin aceasta să pierdem obiectul. Finalmente, conținutul de gădire al noțiunii de realitate câștigat prin *epoché* (cu cele trei ramuri ale sale) are ambiția de a servi, prin caracterul său apodictic, drept evidență fondatoare pentru domeniile de interes ale științei.

Este clar că demersul științific nu epuizează modurile posibile ale înțelegerei care se îndreaptă spre lume. Există anumite cazuri când apare necesitatea de a înțelege un alt tip de realitate, una la care nu se poate ajunge prin reducția la obiecte; sau de a investiga lumea pentru a-și reconstrui înțelegerea, ceea ce este același lucru, fiindcă oricum ar fi, *pentru mine* este dată *de fiecare dată* o lume. Prin urmare, scopul fiind de multe ori altul decât cunoașterea științifică, alte tipuri de reducție vor fi relevante.

Orice reducție ar opera, însă, există un aspect care nu poate fi ignorat: straturile de sens suprapuse pe parcursul încercărilor repetate de a înțelege un fenomen, transmise de multe ori incomplet, preluate necritic, sau metamorfozate și adăugite, duc la obturarea fenomenului, la pierderea căii de acces privilegiate pentru a-l înțelege adekvat. Așa stau lucrurile în mod obișnuit, când încă nu există niciun impuls de a pune la îndoială ceea ce se oferă privirii. Până în clipa în care survine evenimentul destrukturant: „mă oprisem la un semafor, lumina era roșie, vedeam lumea care traversează de pe un trotuar pe celălalt, atunci am orbit (...) Cît despre mine, spuse soția primului orb, ultimul lucru pe care îmi amintesc că l-am văzut a fost batista” (2013: 110); „Și spuneți că s-a întâmplat brusc, Da, domnule doctor, Ca o lumină care se stinge, Mai degrabă ca o lumină care se aprinde” (19). Impresia de familiară este suscitată de instalarea în anonimitate: nimic nu poate fi desemnat altfel decât prin descripții definite, primul orb, soția primului orb, hoțul, bătrânu lui cu legătura neagră, fata cu ochelari negri, nelegiuții, la fel, străzile și orașul rămân nenumite și, din punct de vedere medical afecțiunea nici nu există, urmele răului rămân invizibile până la sfârșit, examenele oculare sunt probe în favoarea paradoxului. Corpurile își îndeplinesc atribuțiile conform cu starea în care erau și mai înainte.

Epidemia este o potențialitate a cărei actualizare în universul ficțional face impresia unei puneri între paranteze de data aceasta nemijlocite, prin forță împrejurărilor, și nu printr-un experiment al gândirii de genul variației imaginatice. Survenirea unui eveniment limită are efectul de a-i obliga pe locuitorii orașului neidentificat „să vadă” – sau măcar să caute – sensul lumii în care trăiesc împreună cu ceilalți și sensul propriei vieții. Poate părea un efect de *epoché*, pusă în mișcare printr-un alb „atât de luminos”, asupra a ceea ce ia formă în urma percepției vizuale, și, prin aceasta, asupra înțelegерii nereflectate a familiarului. Urmează că orbirea s-a transformat într-un mijloc de tatonare a limitelor societății și a factorului integrant care o face posibilă, condiția umană. Pseudo-contaminarea sau, în orice caz, extinderea inexplicabilă a disfuncției, suspendă mersul firesc al lucrurilor, judecările neproblematizate ale cotidianului și presupozиțiile care orientează atitudinea naturală, fie că vorbim de un logician, de René Descartes sau de medicul orb din romanul situat, în articolul de față, la limita dintre abordări hermeneutice divergente:

E moartă, repetă, Cum a fost, întrebă medicul, însă femeia nu-i răspunse, întrebarea lui ar putea însemna numai ceea ce pare, Cum a murit, dar putea fi și Ce v-au făcut acolo, or, pentru niciuna n-ar trebui să existe răspuns, a murit, pur și simplu, nu contează de ce, e stupid să întrebă de ce a murit cineva, cu vremea cauza se uită, nu rămâne decât, A murit, iar noi nu mai suntem aceleași femei care au plecat de aici, cuvintele pe care le-ar spune ele noi nu le mai putem spune, în rest, nenumitul există, astă și e numele, nimic mai mult. (154)

Infirmitatea „ca o lumină care se aprinde” deschide posibilități conceptibile doar parțial în matricea vechiului context, unele dintre ele dacă nu chiar imposibile, și răstoarnă imaginea pe care o are fiecare în legătură cu sine: „Ea s-a gândit, dar a tăcut, n-a vrut să pronunțe cuvintele evidente, Ceea ce el, până la urmă, nu va putea să facă, pot să fac eu, Ce anume, ar întreba medicul, prefăcându-se că nu pricepe” (129).

Soția medicului, singura care își păstrează vederea și asupra căreia oroarea se răsfrângă cu o mai mare intensitate decât asupra tuturor celorlalți, de a căror soartă se simte responsabilă, se proiectează, în repetate rânduri, pe teritoriul violent al dilemelor etice. Foarte curând după izolarea primelor tranșe de orbi în fosta clădire a unui spital de boli psihice, și devine clar că protejarea

celor slabii este posibilă numai cu prețul violenței. și așa neîndestulătoare, proviziile zilnice acordate de guvern populației în carantină sunt deturnate de orbul înarmat, cu ajutorul celui care deține toate avantajele unui orb din naștere în mijlocul unei lumi proaspăt orbite și dezorientate de noua conjunctură. Când în prețul pentru biscuiți și lapte, lăsat în „salonul nelegiuților”, este inclusă și moartea uneia dintre femeile căror le venise rândul să plătească, soția medicului ajunge singură la evidența failibilității a tot ceea ce crezuse până atunci că îi stă în putință să facă. Înțelegerea despre sine formată anterior epidemiei nu includea posibilitatea crimei. Ulterior, această din urmă posibilitate a fost asimilată pe fondul grijiilor purtate celorlalți.

În altă ocazie, când de la porțile azilului nu mai putea să tragă nimeni în orbii care ar fi încercat să se apropie de linia invizibilă și nici structurile oficiale să impună izolarea și, practic, abandonarea suferinților care, deja, nu mai erau o imagine de temut pentru că toți ceilalți ajunseră, în cele din urmă, la fel, atunci supraviețuirea grupului a depins de singura ființă umană posedând precizia în mișcări a celor cu vederea clară și de hotărârea ei de a nu deconspira alțor grupuri, a căror nevoie de hrana era la fel de importantă, locul unde se afla subsolul unui supermarket cu rafturile încă pline. Finalul a fost, în ciuda precauțiilor luate, macabru, deși din alte motive decât cele pe care a încercat să le evite. Nu a ezitat să își impune moartea unor necunoscuți prinși în capcană în spatele ușii de metal a magaziei încă pline, porniți pe scara îngustă a subsolului, probabil pe urmele ei, ultima dată când venise după provizii și o luase la fugă cu sacoșele pline în mâini, cu miroslul de cărnați ca o dâră stârnindu-i instantaneu pe orbii famelici, obișnuiti ai locului. Un câine, aşa-numit „al lacrimilor”, este martorul cel mai credibil al stării extreme de agitație, al dificultății de a accepta un astfel de sens, disonant în raport cu formulările mai vechi ale sinelui.

O răsturnare a imaginii anterioare despre sine s-a petrecut și în cazul altei femei, bătrâna, „vrăjitoarea oribilă”, a cărei stratagemă de supraviețuire era să crească găini și iepuri, hrăniți cu ierburi din curtea interioară a blocului și cu verzele plantate de ea, pe care le împărtea cu iepurii. Pe iepuri îi mâncă după aceea cruce, la fel ca pe găinile hrănite, în afară de iarbă, cu ce rămânea din carnele iepurilor. Declinul la condiția de animal este mai evident aici, depășind, chiar, mizeria din clădirea parțial dezafectată a carantinei, într-un oraș orb extins înspre și absorbind o lume întreagă, unde fetiditatea este o trăsătură a cotidianității. Fiindcă a intuit apropierea morții, oarba face un ultim gest care, vizând alteritatea, o eliberează către condiția umană, grătie privirii peste umăr aruncată celorlalți, oameni și animale. În ziua morții coboară în stradă ținând într-o mână cheile care le-ar fi trebuit vecinilor dacă s-ar fi întors și deschide pentru totdeauna ușa de la cușca iepurilor.

Instalat în fostul apartament al medicului, există un orb care își scrie memorii. Pentru el, se înțelege de la sine că cititorii sunt inexistenți. De la sine înțelesul, însă, poate fi dat la o parte în anumite condiții. Calamitatea duce la astfel de efecte, la vizuni transformate ale ceea ce, în absența ei, în circumstanțe relativ normale, reprezentă totalitatea atitudinilor și acțiunilor aferente posibile cu sens în lume. Cu datele schimbate în modalitatea discutată, sfera de sens numită realitate devine transparentă în lumina temporalității: „nu mai putem face altceva decât să ascultăm istoria uneiumanități care a trăit înainte de noi, profităm că mai există niște ochi lucizi, ultimii care au rămas, dacă, într-o zi, se vor stinge, nici nu vreau să mă gândesc, atunci firul care ne unește de aceastăumanitate se va rupe, va fi ca și cum ne vom îndepărta unii de alții în spațiu, pentru totdeauna, la fel de orbi și noi, și ei” (252).

Pe de altă parte, schimbând unghiul fenomenologic de abordare, poate fi detașat de aici *eidosul* aceluia domeniu al realității reprezentat de umanitate.

Medicii orbi nu sunt medici, la fel cum limuzina de la intrarea unei instituții se transformă în spațiu de locuit și orice clădire este un loc bun de refugiu, pentru că nimeni nu își mai găsește casa, mâncarea, în schimb, înseamnă același lucru ca înainte, însă evidența faptului devine covârșitoare. Sensul decelat mai sus este dezvoltat când una dintre celealte femei, cea care vede, înțelege că ea însăși este singura căreia îi stă în putere să înțeleagă, pe ea însăși ca înțelegătoare și realitatea ei, pe care, înțelegând-o în acest fel, o numește viață, proprie și a celorlalți, situația având aceeași valabilitate în cazul lor:

Singurul miracol posibil este să continuăm să trăim, spuse femeia, să sprijinim fragilitatea vieții zi de zi, ca și cum ea ar fi cea oarbă, cea care nu știe încotro să se îndrepte, și poate așa e, poate că, într-adevăr, nu știe, s-a lăsat pe mâna noastră după ce ne-a făcut inteligenți, și aici am adus-o, Vorbești ca și cum ai fi și tu oarbă, spuse fata cu ochelari negri, Într-un anumit sens, e adevărat, sunt oarbă de orbirea voastră, poate aş reuși să încep să văd mai bine dacă ar fi mai mulți cei care văd. (246)

Ultimele cuvinte confirmă calitatea celei care înțelege de a-fi-laolaltă cu ceilalți, de a deține împreună cu ei o lume, chiar și atunci când există un motiv oarecare, în acest caz capacitatea de a vedea, care o izolează în raport cu ei.

Este necesară o scurtă digresiune asupra modalităților de funcționare ale metaforei, care, deși nu poate avea pretenția de a fuziona literatura și filosofia doar pe baza faptului că ambele o folosesc pentru a se autogenera, este centru de proliferare atât al discursului poetic, cât și al celui speculativ, cu mențiunea că fiecare pornește de la o modalitate diferită de acțiune a ei și, implicit, de la o definiție diferită. Pentru discursul filosofic, poate lua forma principiului analogiei, de la care s-ar putea revendica schema de derivare a semnificațiilor ființei la Aristotel (conform lui Paul Ricœur din *Metafora viei*) și, de aici, concepția asupra lui Dumnezeu în teologia tomistă.

Metafora este a luminii, după cum am văzut, în ambele ei bifurcații. De altfel, *lumina* a stat dintotdeauna în spatele discursului speculativ, datorită morții sale ca metaforă, moarte care a potențiat aprehensiunea înseși ideii de cunoaștere umană și, implicit, a unuia dintre tipurile acesteia, cel care poartă denumirea de înțelegere. Vom ierarhiza, totuși, invers, fiindcă privită dinspre fenomenologie, înțelegerea este conceptul supraordonat cunoașterii, prin statutul său privilegiat de modalitate ontologică. Termenul de cunoaștere este apropiat în principal de acele discursuri care se asociază metodologilor științifice sau, cel puțin, împărtășesc cu acestea presupozиțiile ontologice care influențează, printre altele, criteriile cu ajutorul cărora își stabilesc obiectivele.

Al doilea alb, pe care l-am înțeles în prealabil așa cum am înțelege o reducție în manieră husserliană, *eidetică* în primul rând, provoacă un rezultat din aceeași categorie cu cel al literelor albe, fiindcă și acestea reprezintă principiul unui tip aparte de hermeneutică. Ambele sunt, în ultimă instanță, instrumente de înțelegere a realității:

Cum o fi oare lumea, întrebase bătrânul cu legătură neagră, iar soția medicului răspunsese, Nu e nicio deosebire între afară și înăuntru, între aici și acolo, între cei puțini și cei mulți, între ceea ce trăim și ceea ce va trebui să trăim, Dar oamenii cum sunt, întrebă fata cu ochelari negri, Sunt ca niște fantome, asta trebuie să fie o fantomă, să fii sigur că viața există, pentru că o spun patru simțuri, și să n-o poți vedea, Sunt multe mașini, întrebă primul orb, care nu putea uita că i-au furat-o pe a lui, E un cimitir. (201-202)

Chiar și atunci când înțelegerea sfârșește prin a cădea ea însăși sub semnul îndoielii: „Cred că n-am orbit, cred că suntem orbi, Orbi care văd, Orbi care, văzând, nu văd”. Și chiar și atunci când realitatea vizată este cea ultimă, ca în literatura de sorginte cabalistă, la care înțelegerea ajunge printreajutorul visului.

Alăturarea hermeneuticii hiposemantice cabalistică într-o discuție având ca subiect opera unui scriitor declarat, cu impetuozitate, ateu este viabilă în măsura în care urmărim, în manieră hermeneutică, posibilitățile de configurație ale înțelegerei indicând spre realitate nu ca discurs științific, ci ca realitate personală rezultată din configurația sinelui aflat în lume împreună cu ceilalți. În hermeneuticile Cabalei, nivelul invizibil al textului trimite la și, uneori, reprezentă prin consubstanțialitate, realitatea care absoarbe și menține totul. *Cain*, romanul publicat în 2009, este o rescriere în notă parodică a miturilor veterotestamentare, o răsturnare a semnificației care își aservește sensul literal și îl duce în vecinătatea gnozelor construite pe imaginea unui demisfug negativ. Efectul este, și aici, încercarea înnoitoare de a înțelege lumea. Este o coincidență a efectelor,

ținând cont că mesajul implicit, spațiile albe ale textului, ne aruncă la o distanță neechivocă față de punctele de pornire ale gnosticilor. S-ar putea replica, în cadrul unui dialog încă neactualizat, că, dacă acel ceva apare drept coincidență, el apare aşa inclusiv datorită faptului că efectul nu ar fi putut fi altul, Cartea conținând deja toate efectele intrucât, după cum se știe, Cartea absoarbe realitatea, până și răsturnările semantice întreprinse de gnostici asupra textului biblic. În acest sens, se pare că adam nu este privat de posibilitatea satisfacției pe care i-o dă faptul de a se ști vorbind ca din cărți, chiar dacă o află de la un înger cel puțin non-existent:

vom muri curând, spuse adam, pe mine nu m-a învățat nimeni să munesc, nu pot nici să sap, nici să ar pământul pentru că îmi lipsesc sapa și plugul, iar dacă le-aș avea ar trebui să învăț să le folosesc și n-ar avea cine să mă învețe în pustietatea asta, până la urmă ne era mai bine cu țărâna care eram înainte, fără voință, nici dorință, Ai vorbit ca o carte deschisă, spuse heruvimul, iar adam se simți mulțumit că vorbise ca o carte deschisă, el, care nu avea nici un fel de studii. (25)

Spre deosebire de Husserl, Heidegger pune în joc reducția la ființă. El respinge pretențiile esențialiste ale reducțiilor la obiecte în manieră husserliană și propune, în schimb, ideea unei realități deja interpretate, care devine obiect de studiu al unei fenomenologii hermeneutice. Ambiția de a intemeia cunoașterea pe un sol degrevat de orice presupozitie lipsită de caracter apodictic este un ideal imposibil și înșelător, de aici necesitatea ca fenomenologia să fie, totodată, o hermeneutică.

Pe de altă parte, putem rămâne dincoace de reducția la ființă și vom vedea orbirea în calitate de analogă a reducției eidetice. Ne ajută și faptul că rezultatul, în acest caz, nu se repetă cu necesitate, fiindcă esențele nu sunt obligatoriu aceleași de fiecare dată, ca dovedă, „complexitatea urzelii relațiilor sociale, atât a celor diurne, cât și a celor nocturne, atât a celor verticale, cât și a celor orizontale, a epocii descrise aici ne îndeamnă să ne moderăm tendința spre judecățile peremptorii, definitive, defect de care, printr-o exagerată suficiență, poate că niciodată nu vom reuși să scăpăm” (26).

Pe firul reprezentat de lumină ca obturare, am pus față în față două abordări diferite, pe de o parte hermeneutica hiposemantică îndreptată spre realitatea ultimă, atinsă prin vis și prin alte forme de experiență mistică, pe de altă parte, două fenomenologii, interesante, una de *eidosul*, cealaltă de înțelegerea propriu-zisă a realității.

## BIBLIOGRAFIE:

- HEIDEGGER, Martin (2002). *Ființă și timp*. Traducere de Gabriel LIICEANU & Cătălin CIOABĂ. București: Humanitas.
- HUSSERL, Edmund (1994). *Meditații carteziene*. Traducere de Aurelian CRĂIUȚU. București: Humanitas.
- HUSSERL, Edmund (2007). *Cercetări logice* (vol. 1). Traducere de Bogdan OLARU. București: Humanitas.
- IDEL, Moshe (2004). *Perfecțiuni care absorb: Cabala și interpretare*. Traducere de Horia POPESCU. Iași: Polirom.
- RICŒUR, Paul (1984). *Metafora viei*. Traducere de Irina MAVRODIN. București: Univers.
- RICŒUR, Paul (2008). *La școală fenomenologică*. Traducere de A. D. MARINESCU & Paul MARINESCU. București: Humanitas.
- SARAMAGO, José (2012). *Cain*. Traducere de Simina POPA. Iași: Polirom.
- SARAMAGO, José (2013). *Eseu despre orbire*. Traducere de Mioara CARAGEA. Iași: Polirom.



# Marcel Béalu : Fantastiqueur des fantasmes et réaliste du rêve

## Marcel Béalu : Oniric Fantasy and Dream Realism

DENIS MOREAU

*Université d'Aix-Marseille*

Le fantastique surréaliste de Marcel Béalu met au jour une dialectique entre rêve et réalité. Le mode de représentation ici mis en œuvre illustre une déconstruction des antagonismes ainsi qu'un processus de transformation révélatrice d'une expérience onirique permettant de redéfinir la nature de la relation de l'homme à lui-même et au monde. Le récit devient un espace polysémique où l'ordre rationnel est sévèrement mis à mal, émaillé de scènes inexplicables, de motifs symboliques et fantasmagoriques, de paradoxes temporels et spatiaux, mais aussi de métaphores audacieuses et de néologismes. Le processus de représentation onirique rejoint volontiers le jeu langagier, introduisant le « travail du rêve » au sein de la réalité quotidienne. La fictionnalisation de l'expérience onirique suscite, de la sorte, un flux d'images et de mots qui s'apparente, avant toute chose, à une voie d'expression poétique qui peut également apparaître comme un outil de connaissance, révélateur des mystères de l'être et de sa psyché.

**Mots-clés :** rêve ; réalité ; fantastique surréaliste ; expérience onirique ; rhétorique ; poésie.

The aim of the present work is to consider the articulation between dream and reality in the surrealist and phantasmagoric stories of Marcel Béalu. The process of representation, in the literary works of Marcel Béalu, is illustrative of a deconstruction of oppositions that reflects its problematic nature through the use of fantastic motifs, bold metaphors and neologisms. This poetic practice explores the border between reality and dream and, by doing so, induces a dynamics of transformation and deformation that textually dramatizes the narrator's psyche, through an accumulation of inexplicable scenes, symbolic places, allegorical figures, temporal paradoxes and narrative distortions. The combination between realist representation and fanciful imagery creates a form of dreamlike mimesis, with fantastic and miraculous elements. The transgression of boundaries can be here considered a tool for conveying meaning, and a way of expressing the complex mechanisms of psychological life and dream activity through poetical language.

**Keywords:** dream; reality; surrealist fantasy; dream experience; rhetoric; poetry.

Marcel Béalu fait partie, à l'instar de Pierre de Mandiargues, des auteurs de ce que l'on peut appeler « un fantastique surréaliste » (voir Bozzetto, 1994 : 71-80). L'auteur des *Mémoires de l'ombre* et de *La Pérégrination fantasque* ne se situe cependant que dans

la « proximité » du surréalisme, et qui plus est du surréalisme de la seconde génération<sup>1</sup>, éloignée dans le temps et, dans une certaine mesure, de la visée surréaliste à l'époque de la création de l'écriture automatique dans *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault (1919), ou encore de la « période des sommeils » (1922) au cours de laquelle Desnos s'illustre par sa prolixité pendant ses rêves éveillés.

La proximité qui s'établit entre l'œuvre de Béal et le surréalisme se fonde sur un rapport certain à l'onirisme et, à travers cela, une parenté assumée avec le romantisme allemand et le traitement par ce dernier du thème du rêve, envisagé, bien avant les travaux de Freud, comme un moyen de connaissance de l'individu<sup>2</sup>.

Plusieurs titres d'œuvres de Marcel Béal témoignent, par ailleurs, de l'importance de la dynamique onirique qui sous-tend une part importante des textes : *Contes du demi-sommeil*, *Le Bien rêver*, *Le dormeur debout* (titre d'une partie des *Mémoires de l'ombre*) ; mais le rêve n'explose et ne s'expose guère ici comme un « emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image » (Aragon, 1997 : 82). Le fantastique de Marcel Béal, dans nombre de textes, tendrait plutôt à l'évocation d'un passage de la conscience du réel au rêve ; le texte exprimerait donc le glissement d'une représentation du monde à une autre.

Glissement et non rupture : en effet les textes fantastiques de Marcel Béal ne suscitent guère une opposition franche et radicale entre le monde de la réalité et celui du rêve ; ils établissent bien plutôt une manière de superposition de ces deux notions, une association *délétratrice* donnant lieu à une représentation « libre » du monde et de l'individu, affranchie des servitudes du réel.

### **La fictionnalisation de l'expérience onirique**

Dans nombre de récit de Marcel Béal, c'est la banalité même du quotidien qui devient incohérente. Le monde perd ainsi, de façon progressive ou brutale, sa rassurante unité, il devient multiple et hétérogène. L'intrusion de l'impossible dans l'ordre sensible des choses n'a ici nullement besoin de raisons et d'explications : elle procède avant tout d'une pluralité des apparences indéfinie (puisque se développe sans limites) mais aussi indéfinissable (puisque on ne saurait l'expliquer). Les récits de Marcel Béal emportent ainsi le lecteur hors de la raison et des raisons, loin du rassurant système de l'antécédent et du conséquent, dans un territoire rendu difficile à déchiffrer par sa constitution même et par la subtile transposition de certaines propriétés du monde réel dans celui de la fiction.

Le texte met en œuvre un dérèglement pernicieux et insidieux du réel ; il retouche la réalité commune, en bouscule les conventions et, en quelque sorte, il la régénère (la re-génère), par un subtil processus de transformation révélatrice d'une expérience onirique permettant de redécouvrir – et de redéfinir – la nature de la relation de l'homme à lui-même et au monde. Dans nombre de textes de Béal, le monde se dissout dans l'insolite – un ordre des choses contraire aux règles établies du monde rationnel – et met au jour, de la sorte, une multitude de significations possibles, volontiers antagonistes et inconciliables, que l'esprit n'est pas en mesure d'expliquer, et encore moins d'harmoniser.

Une soudaine déconnexion logique vient ainsi briser l'enchaînement rationnel des événements, ainsi que les liens logiques qui unissent habituellement les causes et leurs conséquences. Toute continuité semble abolie, les événements se suivent sans qu'il soit possible de comprendre les lois régissant leurs imprévisibles enchaînements.

Ces paradoxes viennent bousculer la normalité du monde et plongent le lecteur dans un univers autre et fantasmagorique, où même l'espace et le temps se désagrègent, s'emboîtent en d'inextricables combinaisons. Le personnage, chez Marcel Béal, peut ainsi aisément se trouver prisonnier d'une manière de temporalité intermédiaire et informe. Il est ainsi en proie à diverses

<sup>1</sup> Tout comme Mandiargues, mais aussi Charles Duits et Noël Delvaux.

<sup>2</sup> Par exemple dans l'œuvre de Novalis.

formes d'isolement physique mais aussi mental. Cet isolement<sup>3</sup>, tout en témoignant d'un rapport souvent problématique au monde et à ses lois et principes les plus élémentaires, peut même donner lieu à une inexplicable collusion entre la vie et la mort, états normalement alternatifs qui deviennent ici conjoints, comme c'est le cas, par exemple, dans *Journal d'un mort*, où « les morts se promènent dans la vie » de la plus naturelle des façons.

Aux paradoxes temporels sont souvent liés les paradoxes spatiaux. Égaré dans un monde de chausse-trapes et de fausses perspectives, le narrateur doit parfois faire face à un espace dont l'ordre et la cohésion sont largement mis à mal. La matière dont celui-ci se compose semble en perpétuelle évolution, apte à se déformer au gré d'inexplicables fantaisies. De plus, l'absence de modalisation discursive venant exprimer un sentiment d'incertitude, telle qu'on peut la trouver dans nombre de textes de Béalù, vient exclure de façon radicale la possibilité d'une simple illusion des sens, et achève d'inscrire le récit dans un vertigineux système de l'entre-deux fantasmagorique, comme une suite ininterrompue de séquences oniriques dont la dimension poétique s'impose avec force :

Ma chambre se dépliait comme une grande boîte de carton. Murs et plafond s'ouvraient sans bruit pour laisser passer le ciel tandis que je m'élevais silencieusement. Je me trouvais ainsi, sans avoir quitté ma table de travail, transporté bientôt à une telle altitude que la terre au-dessous n'était plus qu'un fruit énorme à la pulpe violacée. Aucune crainte en moi mais la joie ineffable de savoir qu'au terme de cette ascension me seraient révélés les arcanes du mystère. (Béalù, 1972 : 17)

Le récit met ainsi en œuvre un espace imaginaire, narratif et représentatif, où le rêve et la réalité sont présentés comme consubstantiels, et où les effets de disjonction entre ces deux éléments n'offrent pas de signification imposée. Ils s'inscrivent au contraire dans un espace polysémique au sein duquel les êtres et les choses prennent sens au-delà de leur simple représentation et deviennent des embrayeurs de fantasmes<sup>4</sup>. Le déploiement du discours suscite tout un réseau d'images<sup>5</sup> dont la richesse d'évocation frappe l'imagination et ouvre sur une expérience significative de l'inconnaissable, mais aussi et surtout sur une voie d'expression poétique faisant fi des apparences communes. Cette expression poétique devient, de la sorte, un outil de connaissance, révélateur des mystères de l'être et de sa psyché, un flux d'images et de mots pouvant également apparaître comme une prise de liberté face au déterminisme aliénant du langage :

Ne pas prendre la lune au mot ni ce que j'écris à la lettre ! A trop contempler le ciel un étourdissement me saisit. Tout, encore une fois, se renverse. Je ricane en

<sup>3</sup> Notons que Joël Malrieu considère l'isolement du personnage (isolement social, affectif et intellectuel) comme une condition nécessaire à l'irruption du phénomène fantastique. Voir Joël Malrieu (1992).

<sup>4</sup> Il convient de préciser ici que ces productions fantasmatiques ne servent pas toujours les mêmes finalités, et que l'espace signifiant du rêve, chez Béalù, peut être tout autant le théâtre de spectacles empreints de merveilleux que d'images et de situations cauchemardesques propres à engendrer l'angoisse. Ce caractère potentiellement anxiogène de l'activité onirique explique, par ailleurs, la présence du thème du rêve dans nombre de textes à effets de fantastique : « Dans les récits fantastiques, le héros de l'histoire est bel et bien envahi, possédé, envoûté par le rêve comme il est envahi, possédé, envoûté par les visiteurs surnaturels du folklore nocturne ; acte ou personnage, qu'il importe au fond, puisque la fonction ne change pas. Peut-être même est-ce précisément là ce qui distingue les rêves fantastiques des autres rêves littéraires » (Goimard, 2003 : 183).

<sup>5</sup> Ce réseau d'images entretenant par ailleurs une relation étroite avec le « travail du rêve » comme moyen de figuration : « Le contenu du rêve consiste le plus souvent en situations visualisables ; les pensées du rêve doivent donc tout d'abord recevoir une accommodation qui les rende utilisables pour ce mode de figuration. Imaginons, par exemple, qu'on nous demande de remplacer les phrases d'un editorial ou d'une plaideoirie devant un tribunal par une série de dessins ; nous comprendrons alors sans peine les modifications auxquelles le travail du rêve est contraint pour tenir compte de la figuration dans le contenu du rêve » (Freud, 1996 : 91-92).

voyant sous moi les étoiles : Tiens ! on a percé la poêle à frire ! Et il me semble que je fricassee au milieu de mes maux, couronné d'émaux et de mots. Pains à cacheter aussi les mots. A condition de se méfier de leur juxtaposition, il est bon de les assembler étroitement. [...] Ainsi je bavarde, je bavarde, à quatre pattes, caracolant sur les syllabes. Je bavarde au présent du passé, au passé du présent.

[...] Et je dors. Et je rêve. S'il prend nettement consistance dans ma cervelle, en réalité mon travail n'avance guère. Je n'ai collé jusqu'à présent que quelques rangées de petites lunes au ras du sol. Jolie guirlande, ma foi ! (Béalu, 1979 : 254-255)

Les textes de Marcel Béalu, s'ils mettent régulièrement en scène des suites d'événements irréductibles à tout mécanisme de rationalisation, ne débouchent pas, pour autant, sur l'amer constat d'un monde absurde et dépourvu de sens. La mécanique onirique témoigne bien plutôt ici d'une « suppression des distances<sup>6</sup> » proprement fantastique, et donnant lieu à un questionnement sur la présence de l'individu au monde et à lui-même, comme un long cheminement intérieur émaillé d'interrogations et de doutes. Le rêve, de ce point de vue, offre des potentialités fictionnelles et narratives s'inscrivant, de façon très nette, dans une dialectique entre rêve et réalité. Si le chaos du monde dans lequel évolue le personnage n'est pas sans rapport avec son propre désordre intérieur, c'est parce qu'il apparaît souvent comme le théâtre – et le reflet – d'un malaise d'ordre ontologique. Le personnage, dépossédé de toutes ses certitudes, et parfois même de sa propre identité<sup>7</sup>, réagit à cette intolérable spoliation de lui-même en se lançant dans une course effrénée dont l'étrange déroulement s'apparente à une suite de productions fantasmatisques. Mais ce voyage s'apparente avant tout à une quête essentielle<sup>8</sup>, la recherche d'un sens possible, d'une vérité fondamentale :

Ce que j'avais pris pour le plus fumeux des verbiages était la manifestation d'une volonté incorruptible, ce qui m'avait semblé de sentimentaux bavardages : l'expression d'une réalité démesurée, merveilleuse. La réalité qui porte le nom du silence, la réalité qui contient les rêves et leurs impressions fugitives, et tout l'imaginé et l'inimaginable, et le prévu et l'imprévu, [...] la réalité qui contient aussi ce que nul n'a vu encore, ce que tous rejettent ou ignorent, prêt à apparaître dans cette histoire, comme la foudre éclatant au-dessus du théâtre pendant que sur la scène se déroulent les beautés du printemps. (Béalu, 1966 : 83)

La relation d'une telle « expérience » ne peut évidemment être régie par les codes traditionnels de la représentation ; elle s'appuie au contraire sur un questionnement poétique permanent, susceptible de susciter des effets de sens spécifiques. La fictionnalisation de l'expérience onirique met ainsi en œuvre un langage propre au caractère déroutant et imprévisible de l'activité fantasmatische, exprimant un glissement des frontières et des seuils<sup>9</sup> qui séparent habituellement le rêve et la réalité.

<sup>6</sup> « Le monde fantastique est organisé de telle sorte qu'en lui toutes les distances s'effacent. Plus de distance entre le monde du dedans et celui du dehors : de là vient que le „fantôme extérieur“ répond exactement à la crainte qu'il inspire. [...] Ce qui est envisagé par la conscience fantastique est réel ipso facto. [...] La distance entre le propre et le figuré appartient à une conscience en éveil décidée à ne pas s'en laisser conter. Rien de tel dans le rêve où l'image n'est pas une possibilité, mais la réalité même » (Vax, 1987 : 85-86).

<sup>7</sup> Comme c'est le cas, par exemple, dans *L'Expérience impersonnelle*.

<sup>8</sup> Francis Berthelot considère par ailleurs le roman *L'Expérience de la nuit* comme un roman initiatique : « Rien de plus insolite que cette quête de soi menée dans une série de lieux à la géographie symbolique, dont les habitants n'offrent que des repères ambigus : de belles jeunes femmes, des aïeules secourables ou hostiles, un faux Dr Fohat, un chien nommé Gouverneur, une fillette régnant sur des automates. Ce jeu sur les sens, le mensonge des apparences et la coexistence des contraires, est porté par une écriture à la fois subtile et fluide qui plonge le lecteur dans une hypnose dont il lui est aussi difficile de s'extraire que d'un rêve » (2005 : 151-152).

<sup>9</sup> Roger Bozzetto envisage la notion de seuil comme un élément central et essentiel dans l'élaboration des effets de fantastique : « Les textes produisent des effets de fantastique en suivant quelques scénarios, qui font intervenir la notion de seuil. [...] Mais rares sont les textes qui tentent de présenter l'au-delà du seuil. Ceux qui le font utilisent un certain nombre de figures dont celle du cauchemar » (2011 : 25).

## Une rhétorique du rêve

Le glissement d'un monde logique et cohérent à un autre, onirique, basé sur des rationalités que l'on pourrait qualifier de « transversales », s'effectue très souvent, chez Béalu, dans des circonstances relativement banales : une promenade en ville (« La promenade »), un trajet en autobus ou en métro (« L'autobus sans retour », « Dernier métro »). Par ailleurs, dans nombre de récits, la dynamique onirique se fait jour par et pour elle-même, introduisant des « éléments de rêve » au sein d'une représentation de la réalité quotidienne, mais aussi et surtout mettant en corrélation le « travail du rêve » et celui du mot ; ainsi les figures rhétoriques et poétiques présentes dans maints textes de Béalu s'inscrivent dans un processus de représentation onirique rejoignant parfois, et de façon directe, des jeux langagiers où la « condensation » de Freud devient métaphore, ou encore le « déplacement » devient métonymie. Le travail du rêve est donc avant tout, chez Marcel Béalu, un travail du mot, les figures rhétoriques suscitant un écart, tropes entraînant des glissements de sens :

Si pas sérieux s'abstenir » annonçait cependant le journal local, qui faisait savoir à tout autre qu'un scaphandrier entrerait volontiers en relations avec jeune fille disposant d'un autogire, qu'une innocente et ronde balle de celluloïd de toute blancheur fatiguée de danser seule sur son jet d'eau serait contente de rencontrer en vue mariage élégante balle de carabine, que deux sœurs jumelles possédant chats siamois désireraient connaître frères siamois possédant lits jumeaux... (Béalu, 1979 : 124)

L'antanaclase vient bousculer l'ordre du langage, et donne sa forme au discours en produisant un sens allant au-delà des apparences de la logique, opérant une déréalisation radicale qui va transgresser les limites du monde rationnel et remettre ce dernier en question. Le texte semble se laisser prendre au jeu même des mots qui le composent, laissant ces derniers se succéder les uns aux autres sans souci de logique ou de cohérence.

L'ordre du discours dépend donc de l'enchaînement des mots utilisés, se suivant et « s'appelant », suscitant ainsi une succession d'images incongrues et incohérentes, entraînant le sens même du texte dans des directions inattendues.

La mécanique verbale suscite donc la création de situations dont la bizarrerie étonne ; le langage lui-même semble s'emballer, jusqu'à l'irruption de néologismes singuliers, « mots-fictions », « inventés à mi-distance de l'étrangeté et de la familiarité, méconnaissables et reconnaissables, [...] qui rendent abordable l'inconnu sans pour autant le cerner et l'identifier » (Mathieu, 1987 : 89-100). Ainsi apparaissent des créatures étranges : « Nogrobé », « Trombillon », « Panadé », « Escorbadé », « Élusines » ou encore « Eulophies » : « Le corps des Eulophies possède à son sommet une épaisse touffe soyeuse qui leur permet, lorsqu'en se jouant elles la rabattent devant leur visage, de regarder au travers. Quelquefois elles enroulent dedans leur victime. Le plus souvent elles ne s'en servent, rejetée sur la nuque, que comme un court mantelet qui les orne agréablement » (Béalu, 1979 : 225).

Le néologisme, associé au nom propre, confère au mot une puissance évocatoire, mots-fictions donc<sup>10</sup>, ne faisant aucunement référence à une réalité extra-linguistique, mais chargés d'un sens « autre » que celui conféré par le langage « ordinaire ». Les créatures de Béalu appartenant à un « monde autre », leur existence se fait jour au-delà des mots existants, à travers l'émergence au sein du texte de signes autonomes, et non de simples substituts d'un objet nommé, appartenant aux choses du monde. Ces mots inédits, cet « autre langage » nous invitent par ailleurs à nous intéresser plus précisément à la forme esthétique, au « style » même, tels qu'ils se présentent dans certains textes de Marcel Béalu.

Pour ce faire, nous nous référerons tout d'abord aux propos de Franz Hellens qui, évoquant son roman *Mélusine*, présente ce dernier comme résultant d'une authentique « dictée de rêves » :

---

<sup>10</sup> On peut penser également, ici, aux noms des créatures singulières qui peuplent la « Grande Garabagne » d'Henri Michaux.

L'histoire de ce livre est une des plus obscures de ma vie d'écrivain. [...] *Mélusine* représente une somme de rêves et fut écrit littéralement dans un état de transe où je fus plongé pendant toute cette période d'étrange fécondité.

Un matin, je m'étais éveillé la tête pleine d'un rêve fabuleux, que je me hâtais de transcrire d'une main agitée, partagé entre l'enthousiasme de ma découverte et la crainte d'en perdre la moindre parcelle précieuse. Peut-être ce morceau serait-il démeuré unique, si le rêve que j'y avais consigné n'avait été suivi de toute une série d'autres, dont l'apparence chaotique cachait la miraculeuse liaison. Je n'ai jamais rêvé tant que pendant cette période de seize mois environ, où les chapitres de mon ouvrage furent écrits sous cette mystérieuse dictée. (2005 : 11)

Plus loin, Hellens évoque le « style » de son roman, qu'il qualifie de « style du rêve » :

Le style de *Mélusine*, non dans toutes ses parties mais dans ses parties saillantes, est celui du rêve. On ne saurait inventer cette sorte d'éclairage au magnésium, cette clarté de diamant noir où les objets, dans la seconde qui est l'éternité, apparaissent sous leur forme essentielle, étrangement définie, où tout mouvement est un geste sans retour, où aucune parole ne résonne mais où le silence parle, où l'action s'accomplit comme un déclic. C'est un style en éclair et sur quoi l'on ne saurait revenir. (2005 : 13)

Ainsi *Mélusine*, roman surréaliste avant l'heure<sup>11</sup>, peut faire songer à la « vague des rêves » du mouvement d'André Breton ; mais plus important encore, il a illustré ce que Michaux a appelé le « style rêve » (1998 : 24).

Il nous est également loisible, relativement aux textes fantastiques de Marcel Béalu, de parler de ce que nous appellerons plutôt une « rhétorique du rêve », écho d'un « langage oublié », « langage des origines », fournissant des thèmes et des figures originales à toutes les littératures.

En 1814 déjà, G. H. von Schubert parlait, dans sa *Symbolique du rêve*, du rêve et de la poésie comme les échos d'une langue primordiale que l'homme aurait oublié, ou ne serait plus capable de percevoir. Le problème se pose néanmoins de savoir comment donner forme et corps à cette voix, que ce soit à travers l'image ou par les mots. Le symbolisme, au XIX<sup>ème</sup> siècle, avait eu recours à une esthétique du rêve, détachée du réseau commun des apparences, dans une conception souvent spiritualiste de l'art. Pour ce faire, il prônait le flou, l'indécis, l'indéterminé, le mystère : on peut ici évoquer l'œuvre de Mallarmé, dont l'hermétisme est indissociable d'une profonde réflexion sur le langage et l'expression poétique, ou encore les toiles d'Odilon Redon, aux formes vaporeuses, vagues et diaphanes, destinées ainsi à mieux rendre « l'atmosphère » même du rêve.

Rien de tel chez Marcel Béalu ; en effet la rhétorique du rêve mise en œuvre dans de nombreux textes de l'auteur du *Bien Réver* cultive au contraire une volonté de précision, établissant un système de représentation du monde onirique dans lequel les « choses du rêve » apparaissent de façon détaillée et bien tangible. L'indispensable stylisation marquant le passage du rêve au mot donne ainsi lieu, chez Béalu, à un agencement esthétique offrant une représentation du monde onirique marquée par un souci, pourrait-on-dire, de « vérité minutieuse » : « Le lit même s'était volatilisé et je me trouvais, quoique levé sur mon séant, pareil à un ver rampant sur le sol. Devant moi se tenait un grand archange doré. Ses ailes refermées entouraient d'un brasilement l'armure de son corps et ses deux bras à demi écartés portaient, dans chaque main, un flambeau » (Béalu, 1972 : 220-221).

L'expérience semble minutieusement saisie, dans ce que l'on pourrait appeler une volonté clairement affichée de reproduire, au sein du texte même, toute la « réalité » du rêve<sup>12</sup>. D'autre part, la stylisation opérée dans les textes de Marcel Béalu ne tend pas à situer le lieu du rêve dans un ailleurs absolu, complètement détaché des contingences quotidiennes. L'on pourrait presque

<sup>11</sup> Publié en 1920, le roman de Franz Hellens passa presque inaperçu.

<sup>12</sup> Qui rappelle d'ailleurs par instants *L'Aurélia* de Nerval, bien que ce récit s'inscrive dans une perspective différente, dans la mesure où il met en scène une pathologie mentale.

parler d'effets de réel au service d'une représentation du rêve chez Marcel Béalu. En effet, le rêve et l'imaginaire demeurent souvent ici contigus au réel, émaillés de détails ou de considérations dont la banalité est bien celle du monde réel et de sa représentation : une ville volante prend son essor et les habitants songent tout d'abord à une fuite de gaz<sup>13</sup> ; le chat bleu, « bête merveilleuse », vit dans une vieille maison menaçant ruine, aux confins d'une banlieue quelconque<sup>14</sup>.

L'univers déployé dans les textes de Marcel Béalu, univers incohérent et fantastique, est cependant le théâtre d'expériences étranges et singulières très souvent vécues comme de simples évidences, ne suscitant aucun étonnement de la part de personnages pourtant confrontés à des faits, des êtres ou des choses dont l'existence même bouscule toute logique et toute rationalité. L'incohérence du rêve, chez Béalu, possède en effet le « naturel » de la réalité quotidienne ; c'est que le monde du rêve possède ici sa logique propre, atteignant, dans les choses, *certaines* conséquences entraînant une nécessité de connexion *réelle*, bien qu'incohérentes. Puisque l'incohérence apparaît comme la logique propre du rêve, elle cesse d'étonner, de surprendre ou de susciter l'angoisse, et devient plutôt une manière de logique « parallèle » presque naturelle dans l'espace du récit :

Ce fut pire. Environ sa trente-cinquième année débuta l'atrophie précédant une disparition complète de ses membres inférieurs. Praticiens et médicâtres n'y entendirent goutte. A quarante ans cette résorption s'étendit au tronc, puis aux bras. Bientôt le corps n'eut plus sous le menton que les dimensions d'une bavette, et cela se ratatinait encore, enfin cela s'évanouit tout à fait.

Sa femme commençait à s'inquiéter : avoir comme mari un homme-tête !

Il lui fallut chaque matin le débarbouiller et tous les deux jours l'emporter chez le coiffeur, uniquement pour la barbe, car l'étrange infirmité avait entraîné la chute complète des cheveux, révélant un crâne du plus bel ovoïde. Les premiers temps cette épouse fidèle l'emménait aussi en commissions, dans un panier à claire-voie. Quand elle le posait délicatement au fond de ce réceptacle, il la regardait amoureusement et, le long du chemin, ne cessait de parler avec bonne humeur, n'ayant plus que ces moyens d'exprimer ses sentiments. (Béalu, 1979 : 23-24)

Les textes de Marcel Béalu utilisent des artifices textuels mêlant à l'incohérence apparente de l'onirisme une manière de « banalité » de cette incohérence, pénétrant ainsi, dans chaque récit, une expérience individuelle afin de mieux faire saillir le trait proprement typique de cette expérience, et surtout de sa représentation au sein du texte. Le monde de rêve qui se met au jour, monde neuf d'associations inédites, apparaît bien alors, à travers une libération du système représentatif à l'égard de la perception conventionnelle des êtres et des choses, comme un univers possédant sa logique propre, qui est, dans une certaine mesure, une logique du rêve et de son incohérence dans toute la banalité de sa vérité. L'impossible du rêve cesse de l'être aux yeux du rêveur ; afin de mieux restituer « l'atmosphère » spécifique du rêve, l'auteur s'attache bel et bien à donner une « impression de réalité », l'effet de réel devenant ce que l'on pourrait nommer un authentique « effet de rêve ». Le monde onirique, chez Béalu, possède bien l'aplomb du monde réel : une logique autre, certes, mais pourvue de la même netteté, le même relief et, pour tout dire, la même présence. Le rêve touche ainsi à une forme certaine d'évidence et de « réalité ». Marcel Béalu, de cette façon, nous apparaît bien comme un authentique « réaliste du rêve ».

Le fantastique surréaliste de Marcel Béalu confère à l'activité onirique une manière de présence absolue dont la puissance de réalisation, au sein du récit, transforme spontanément les postulats métaphoriques en vérités littérales<sup>15</sup>. L'image construit ainsi son propre monde, au sein

<sup>13</sup> « Ville volante », in *Contes du demi-sommeil*.

<sup>14</sup> « Le Chat bleu », in *Contes du demi-sommeil*.

<sup>15</sup> Le fantastique de Marcel Béalu s'apparente bien, à ce titre et pour reprendre la formule de Marc Alyn, à une « littérature de transformation » (Alyn, 1959 : 117-122).

duquel tous les antagonismes peuvent se réunir et s'unifier selon une dynamique pouvant défier toute logique. Ce monde, s'il peut tout d'abord apparaître comme un « envers » du monde réel, prenant les évidences les plus élémentaires à contre-pied, les morcelant et les dissolvant afin de mieux les réorganiser selon un ordre nouveau, cherche avant tout, dans son principe et dans ses modalités, à se faire dépositaire d'une vérité essentielle. L'activité onirique devient procédé de connaissance, mettant au jour un canevas parfois complexe de relations jusque-là insoupçonnées entre les êtres et les choses. Si ces derniers échappent à leurs règles ordinaires, ils s'expriment de la sorte « sous une autre forme ». Cette fonction d'expression donne lieu, dans le texte, à un passage aux mots prenant sa pleine signification dans la relation dialectique entre rêve et réalité, comme les deux faces d'un thaumatrope dont le mouvement incessant offre un spectacle tantôt merveilleux, tantôt effrayant : figuration minutieuse d'un monde intérieur énigmatique et poétique, où l'imagination pure se révèle en toute liberté.

### BIBLIOGRAPHIE :

- ALYN, Marc (1959). Marcel Béalu ou la réalité du fantastique (pp. 117-122). *Fiction*, 67, Paris : Éditions Opta.
- ARAGON, Louis (1997) [1926]. *Le Paysan de Paris*. « Folio ». Paris : Gallimard.
- BÉALU, Marcel (1966). *L'Aventure impersonnelle*. « Bibliothèque Marabout ». Verviers : Éditions Gérard & C°.
- BÉALU, Marcel (1979) [1960]. *Contes du demi-sommeil*. Paris : Verso / Phébus.
- BÉALU, Marcel (1972) [1944] : *Mémoires de l'ombre*. « Bibliothèque Marabout ». Verviers : Editions Gérard & C°.
- BERTHELOT, Francis (2005). *Bibliothèque de L'Entre-Mondes*. « Folio ». Paris : Gallimard.
- BOZZETTO, Roger (1994). Du fantastique surréaliste (pp. 71-80). *Otrante*, 6. Paris : Éditions Kimé.
- BOZZETTO, Roger (2011). *Les univers des fantastiques, dérives et hybridations*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- FREUD, Sigmund (1996) [1901]. *Sur le rêve*. « Folio essais ». Paris : Gallimard.
- HELLENS, Franz (2005) [1920]. Avant-propos (pp. 11-16). In *Mélusine*. « Espace nord ». Bruxelles : Éditions Labor.
- GOIMARD, Jacques (2003). Les thèmes du rêve et du cauchemar. In *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris : Éditions Pocket.
- MALRIEU, Joël (1992). *Le fantastique*. « Contours littéraires ». Paris : Hachette.
- MATHIEU, Jean-Claude (1987). Le nom de l'autre (pp. 89-100). *Europe*, 698-699, Paris.
- MICHAUX, Henri (1998) [1923]. Les rêves et la jambe (pp. 18-25), In *Œuvres Complètes*, (tome 1). « La Pléiade ». Paris : Gallimard.
- VAX, Louis (1987) [1965]. *La Séduction de l'étrange*. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France.

# L'uomo, l'artista e lo spettatore nell'opera di Pirandello

## The Man, the Artist and the Spectator in Pirandello's Work

ERIS RUSI

*Università Fan S. Noli, Korçë, Albania*

Questo studio si concentrerà sui rapporti tra arte e vita reale e gli spettatori che interpretano i messaggi diffusi nell'opera di Pirandello, cercando di affiancare alle principali idee dello scrittore, la realtà esistenziale dei suoi lettori di ieri e di oggi. Terremo presenti le considerazioni critiche intorno alla sua opera, che risente della psicoanalisi. Pirandello si trova sparso dentro tutte le sue creazioni, la perfezione per lui non esiste, non conosce altri modi di fare arte e letteratura, se non quelli dove la realtà della vita alza la voce e si mischia con il genio creativo. In questo autore, le ombre si trovano sempre e ovunque, ti seguono, si introducono nella normalità, ti fanno sentire i brividi e il freddo che si crea col trascorrere del tempo.

**Parole chiave:** percettibilità sensoriale e intellettuale; sviluppo letterario; psicoanalisi; mistero della vita.

This article focuses on the relationship between real life, Pirandello's art and his audience, past and present, who endeavours to grasp the messages encrypted in his dramatic art. We are here attempting to reconcile the playwright's main ideas with the spectators' existential reality. We shall also consider the critical approaches to Pirandello's work, many of which are heavily influenced by the psychoanalytic perspective. Pirandello does not seek perfection and he does not know other ways of making art except those where real life asserts itself and blends with creative genius. The mystery of life pervades Pirandello's art; his work is populated with shadows that haunt the spectator and invade his/her reality, forcing their dominion over the normal, ordinary existence. Hence a feeling of fragility and loss entailed by the irretrievable passage of time.

**Keywords:** sensorial and intellectual perception; literary development; psychoanalysis; mystery of life.

### Introduzione

Ognuno di noi ha ben chiaro chi è. Sa qual è il proprio nome, sa di che colore sono i suoi capelli ed i suoi occhi, e ha un'idea abbastanza chiara di quale siano le inclinazioni del suo carattere. Nonostante ciò, possiamo dire di conoscerci davvero? Quello che vediamo di noi, è lo stesso che vedono gli altri?

A tutti capita di porsi simili domande alle quali è difficile trovare risposta. Per alcune persone, ad esempio, il giudizio altrui è di fondamentale importanza, o al contrario, altri vivono convinti di conoscersi perfettamente e di non aver bisogno di aiuti e consigli. A volte ci capita di prendere decisioni e compiere delle azioni che mai ci saremmo aspettati da noi stessi.

Sembra che passo dopo passo, con gli anni che scivolano via, ogni uomo inizi a non conoscersi

più nelle azioni e nei pensieri di ogni giorno. Il mondo circostante resta uguale ma uguale non lo è, i cambiamenti che gli altri iniziano a vedere in noi, sono spinti solo dal desiderio meschino di vedere tutto unificato, secondo le regole di una società che accetta difficilmente l'altro, che non si trova comoda di fronte alle singolarità esistenziali che non giocano secondo le regole prestabilite.

In questo percorso già segnato, l'arte può risuscitare in noi il desiderio di spingerci nelle profondità dell'anima, per scoprire quali siano i tocchi fantastici della nostra anima, che ci rendono felice e gioiosa la vita. Ma questo non sempre è possibile, quasi mai le cose vanno come noi le desideriamo, e allora è molto più facile perdersi nell'anonimato. Risulta scomoda ma reale la negazione delle potenzialità dell'anima, da uno, possiamo diventare nessuno, mentre i desideri dentro noi si moltiplicano in centomila. In tale contesto, trovare e ascoltare la voce di un narratore come Pirandello, diventa una scelta perfetta: dentro le sue storie il lettore può perdersi in quei vicoli che tanto assomigliano alla vita, può partire verso luoghi inaspettati o misteriosi, per decidere poi alla fine se restare intrappolato dentro l'illusione, oppure tornare indietro e affrontare l'amara verità.

Quello della conoscenza è un luogo misterioso in cui perdersi è facilissimo, ci chiediamo come sia possibile conoscersi e conoscere l'altro che ci sta davanti, le sensazioni di ognuno sono sempre diverse ed entrare a percepire nel profondo il sentire dell'altro è quasi una magia, sono attimi, ma poi torniamo ad essere distanti anche se vicini.

Ci convinciamo spesso che quel pensiero sia nato proprio da noi stessi, ma non ci rendiamo conto che la maggior parte delle nostre idee e dei nostri comportamenti sono il frutto di ciò che ci circonda, dell'ambiente in cui viviamo, della cultura del nostro paese.

È difficile quindi stabilire in che punto finiscono le influenze esterne e comincia il nostro vero io. Ecco perché spesso i nostri veri pensieri si confondono con i pareri degli altri e con tutto ciò che ci sta intorno. T.S. Eliot, nel suo saggio "Tradition and Individual Talent", scrive: "L'artista sarà tanto più perfetto quanto saranno completamente separati in lui l'uomo che soffre e lo spirito che crea; e tanto più perfettamente lo spirito digerirà e trasmuterà le passioni che sono il suo elemento"<sup>1</sup>. Pirandello, invece, si trova sparso dentro tutte le sue creazioni, la perfezione per lui non esiste, non conosce vie diverse di fare arte e letteratura, se non quelle dove la realtà della vita alza la voce e si mischia con il genio creativo. Anche la parola genio gli va stretta. Il lavoro dell'artista lotta contro l'impossibilità di trovare la pace e la luce, se non dentro i meccanismi letterari collocati all'interno del testo. Ma anche nella percezione pirandelliana della vita le ombre si trovano sempre e comunque, ti seguono, si introducono nella normalità, ti fanno sentire i brividi e il freddo che si crea col trascorrere del tempo. Detto così, può sembrare quasi una rinuncia, ma l'uomo non può rinunciare alla vita, si può arrendere tante volte, ma sempre e comunque arriva un attimo, quanto basta, per sentirsi quasi divino. La vita diventa una ricerca esasperata di quel momento in cui uno si sente speciale, unico, ma più il tempo passa, più l'uomo sente i dubbi che sorgono dentro di lui. È tutto una farsa? Allora, possiamo presumere che la vita è come un teatro, anzi la vita è il teatro dove noi siamo gli spettatori, quelli che aspettano e che poco hanno a che fare con le decisioni che muovono il nostro destino.

Tutto questo può risultare una visione pessimistica del futuro, un rovesciamento dei nostri sogni più segreti di avere successo, di rimanere immortali per sempre, di arrivare a godere tutto e subito, ma purtroppo la fatalità di non riuscire ci avvicina molto alla verità.

La verità! Se pronunciamo questa parola, ci possiamo sentire subito traditi dalla lettura di Pirandello. La vita è un palcoscenico, tutto è fittizio, gli spettatori piangono, applaudono, rumoreggiano, ma mai osano saltare su. I pochi, che trovano il coraggio di diventare protagonisti, si vedono trasformare in attori, Il lettore si mette a contatto con un mondo in cui i personaggi non si lamentano più della loro sorte, ma di quella degli altri, non esprimono più i loro desideri, ma quelli degli

<sup>1</sup> Il saggio "Tradition and the Individual Talent" di Thomas S. Eliot fu pubblicato nel volume *The Sacred Wood*, che raccolge diversi contributi critici di Eliot, redatti a Londra nel 1920, quando lo scrittore aveva trentadue anni. Si tratta di uno dei testi metodologici più citati di Eliot, che indaga il rapporto tra la creatività individuale dell'artista e il patrimonio della tradizione, inteso come elemento paradossalmente necessario alla stessa originalità dell'opera poetica. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=444](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=444).

altri, non piangono più le loro lacrime, ma le lacrime degli altri.

Pirandello ne è a conoscenza, egli è il creatore del suo palcoscenico, ma dentro questo teatro si trova spesso a seguire, e non a comandare. Tutto questo crea un'atmosfera quasi surreale nella sua scrittura. La sensazione che si percepisce, assomiglia a un sentimento di smarrimento, si può intuire una sofferenza psicologica in Pirandello, una lotta progressiva dentro di lui fra l'uomo – con le proprie smanie – e l'artista, specialmente quando simili confronti diventano insistenti, quasi ossessivi nella lettura delle sue opere.

Il lettore, lo spettatore si trova così di fronte a titoli di opere, che racchiudono questo comune senso di smarrimento: *Così è se vi pare; Uno, nessuno e centomila; La ragione degli altri; Il gioco delle parti; Sei personaggi in cerca d'autore*.

In queste opere non mancano mai le ombre, l'insicurezza, l'insuccesso, ma anche la forte volontà di provare a sfidare le fatalità esistenziali. Pirandello penetra nell'animo umano, dopo aver percorso il terreno rigido del suo spirito. Si brucia dapprima in mezzo alle sue speranze, per scalare dopo il cammino spirituale dei suoi lettori. Tra l'artista e lo spettatore, c'è in mezzo l'uomo. Questo elemento accomuna lo scrittore con i suoi lettori, e Pirandello indaga il profondo che c'è in noi, il silenzio, il non detto, il non visto, come se sapesse a intuito come andrebbero a finire certe cose. Ma quasi mai lo sa con sicurezza, e tutto questo è stupendo per gli uomini. In effetti, noi possiamo fare tutti i calcoli del mondo, ma siamo così suscettibili al fatto, al cambiamento improvviso, al successo inaspettato o alla morte imprevista.

Proprio così, imprevedibile, si può definire la spinta creativa di Pirandello. Tutto è imprevedibile, gli uomini sicuramente, ma di certo anche gli artisti. E gli spettatori?

Prevedibili, fino al ridicolo. Se tutto ciò che si crea è un'illusione, gli illusi non muovono un dito per cambiare le cose. L'opera artistica è, o dovrebbe essere immune all'attacco esterno. Però *nessuno* attacca da solo, lo può fare solamente all'inizio per testare il terreno, poi si unisce in *centomila*, illuso di vincere; illusioni, vittoria, termini coi quali la nostra esistenza a questo mondo si prende gioco di noi, quant'è stolto il nostro tentativo di fare le cose, meglio diventare invisibili trovarsi stanchi e sfiniti il giorno dopo, per poi sparire, invisibili, per chiamarsi *nessuno*.

## 1. La trasformazione dell'identità individuale

In molte delle sue opere Pirandello sembra un sognatore la cui esistenza è legata alla società. Senza cambiare carattere, rimane eterno e pubblica le sue fantasie. Seguendo tale percorso, l'arte mette in crisi il concetto di realtà e, di conseguenza, la nozione di esistenze possibili: le realtà descritte possono apparire distinte dal mondo del lettore il quale viene messo in difficoltà e/o trova in esse una giustificazione psicologica, religiosa, pseudo-scientifica ecc.

Lo scrittore ha l'opportunità di evitare le regole, può sospendere il contatto con la realtà, creando un nuovo legame. Nel mondo parallelo creato, l'immaginazione supera l'ordine prestabilito e può intorpidire o trasformare i volti immutabili e solidi dei libri del tempo. All'interno di questo campo creativo, il testo si costruisce ad arte: comunica e influenza esteticamente attraverso messaggi provenienti da una particolare struttura linguistica. Quindi, quando interpretiamo l'opera di questo autore, ci riferiamo anche al linguaggio e all'unicità dei messaggi forniti attraverso di essa. Naturalmente, nell'interpretazione di Pirandello, è fondamentale trovare le voci significative derivanti dalla lettura e dal tipo di esperienza e interpretazione offerte da diversi lettori.

Possiamo partire allora da uno dei romanzi più conosciuti di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato dapprima a puntate sulla rivista *Nuova Antologia*. Sin da questo libro, il lettore intuisce ciò che sarà il fulcro dei pensieri pirandelliani: la scomparsa o la trasformazione dell'identità individuale. Mattia Pascal ha il suo alter ego che è Adriano Meis, ma allo stesso tempo ognuno di noi può trovare in questa combinazione i diversi volti che cambiamo ogni giorno della settimana, le sfumature del nostro carattere, con i modi diversi e spesso opposti del vivere quotidiano. Riportiamo un brano risalente alla prima edizione de *Il fu Mattia Pascal*, eliminato, però, da quella che leggiamo oggi:

Ho letto testé in un libro che i pensieri e i desideri nostri s'incorporano in un'essenza plastica, nel mondo invisibile che ci circonda, e tosto vi si modellano in forma di esseri viventi la cui apparenza corrisponde all'intima loro natura. E questi esseri, non appena formati, non sono più sotto il dominio di chi li ha generati, ma godono di una lor propria vita, la cui durata dipende dall'intensità del pensiero e del desiderio generatore. (Pirandello, 1973: xxx)

Se ci fermiamo un attimo su questa riflessione, è possibile cogliere anche il lavoro artistico di Pirandello. Dentro di lui non c'è una separazione netta tra il reale ed il fantastico, tra il mondo visibile e quello invisibile. L'esistenza di ogni uomo passa attraverso corridoi nascosti, dove è possibile inciampare in sorprese straordinarie oppure in incubi terribili. Vi si può trovare il sorriso, l'ironia, la leggerezza ma anche lo scherno del destino, che non sorride quasi mai alle persone normali. Sotto quest'ottica, si può intuire un nuovo rapporto tra normalità e anormalità dentro l'opera letteraria. Pirandello illustra la situazione di crisi e l'inadeguatezza dell'individuo alle condizioni storiche in cui vive: la società opprime l'individuo fino a farlo rinunciare alla propria identità. Questo non è un processo che si verifica alla luce del sole. La società opprime la libertà di vivere seguendo i propri desideri, e in un mondo libero, questo equivale alla prigione.

*Il Fu Mattia Pascal*, come detto sopra, è il romanzo perfetto per illustrare tali interpretazioni. Mattia Pascal, il protagonista, vive a distanza ravvicinata con l'inganno e la cattiveria delle persone accanto a lui. Conosce la disonestà nella figura di Batta Malagna, che amministra l'eredità della sua famiglia, derubandola senza farsi alcun problema.

Si può prevedere una situazione che si vive quotidianamente in molte famiglie dei giorni nostri: ci sono padri e figli che dormono con la sensazione dell'inganno, e si svegliano derubati delle cose più importanti nella loro vita. Ma nel romanzo c'è di più: Mattia viene costretto a sposare la nipote di Malagna, una circostanza che deride la realtà delle emozioni e della vita vera, e crea subito il presupposto di una vita fallimentare e ingannevole da lì all'eternità.

Tutto è inganno, tutto è desolazione, tutto sembra inutile, a niente si può sfuggire. È ricco Mattia Pascal? No, lui inizia a impoverirsi giorni dopo giorno? È libero Mattia Pascal? No, lui vive sotto il tetto di sua suocera, segregato in un matrimonio non voluto. È felice Mattia Pascal? Felicità, parola così lontana e poco significativa in tali condizioni.

Serve un miracolo, la mano del destino, e poi fuggire lontano. In effetti, Mattia viene toccato dal destino, si arricchisce a Montecarlo e cambia identità, perde sé stesso, si sdoppia e inizia a vivere una nuova vita. In questa nuova sensazione, si può avvertire la desolazione ma anche la colpa di non affrontare la vita reale a viso aperto. Il cambiamento somiglia ad un sogno, ma perdendo la sua identità, il *fu* Mattia Pascal sa che non si risveglierà più. Lui rimane dentro il limbo dell'incertezza, e impara presto che i sognatori sono gli esseri più delusi e infelici del mondo. Mentre loro sognano, la vita va avanti, monotona, quasi sempre uguale, ma comunque un po' più in là del giorno prima. La vita è una serie di errori che non finiscono mai, fino alla morte. Mattia Pascal inscena anche il suicidio di Meis, ma questo è comunque un atto crudele, perché sembra un assassinio, Mattia ammazza una parte della sua personalità, che non risorgerà più.

Tornato sui suoi vecchi passi, tutto è cambiato e niente è come prima. Solo la rassegnazione è la stessa, e anche l'odore del fallimento, dentro una vita che mai appartiene del tutto alla persona. Il termine generico di "realità", sufficiente a sollevare problemi teorici, può essere sostituito in questo romanzo con il concetto di "paradigma della realtà", proposto da Lucio Lugnani (1983: 195).

È questo il termine più adatto per tener conto della natura convenzionale e variabile di ciò che una cultura tende a considerare come "norma" e capace di illuminare ciò che può essere chiamato la peculiarità storica del genere o la sua intensa rottura.

Su questo presupposto si può concludere che Pirandello offre al lettore due confessioni, partendo da identità sdoppiate, mostrando la vera e la falsa pagina di una storia narrativa, avvicinandosi ai tempi moderni, alla tessitura e alla definizione dei confini della subcoscienza nel ventesimo secolo. La caratteristica principale in lui non è più l'identificazione di reale o irreale, ma la forma e la condensazione di queste dimensioni in un singolo individuo.

### 1.1. L'artista

Chi è Pirandello? Che cosa scrive, e perché lo fa? È stato così diverso Pirandello l'autore da Pirandello l'uomo? Come si rapportavano i due al confronto della realtà? E la percezione dell'arte, a quel tempo, è così diversa da ciò che noi chiamiamo arte, poesia, letteratura ai giorni nostri?

Queste sono domande che sin dall'inizio possono trovare risposta nel pensiero della scrittrice polacca Wisława Szymborska, premio Nobel per la letteratura nel 1996, che scrive in *Ad alcuni piace la poesia*:

Ad alcuni –  
cioè non a tutti.  
E neppure alla maggioranza, ma alla minoranza.  
Senza contare le scuole, dove è un obbligo,  
e i poeti stessi,  
ce ne saranno forse due su mille. [...] (Szymborska, 2009: 27)

Intorno a noi, sempre e quando siamo meno pronti a combattere e vogliamo la tregua, si aprono dei buchi enormi, che inghiottono la nostra voglia di vivere, di lottare, di alzare la voce. In queste situazione si trova la forza di rimanere sé stessi o si cambia? Si fa vedere la faccia dell'uomo reale, o quella pitturata dell'artista cosmopolita?

I nostri sogni, la nostra voglia di essere, i nostri intrighi e le menzogne che ripetiamo ogni mattina aiutano a dare maggiore importanza al traguardo finale, senza dirci cosa dobbiamo scegliere e come dobbiamo agire. Questo procedimento, lo si nota quasi in tutta la produzione artistica di Pirandello, specialmente nel romanzo *Uno, nessuno e centomila*, il quale uscì sempre a puntate, sulla *Fiera Letteraria*, come se questo potesse essere un modo di spezzare in piccoli frammenti l'esistenza umana. Il libro in sé rimase in fase di scrittura per molti anni, dal 1909 sino al 1925. È quasi ovvio che durante questo lungo arco di tempo, anche Pirandello uomo ebbe le sue avventure e disavventure, i suoi successi e i suoi guai, cambiando varie volte le facce della sua esistenza.

Luigi Pirandello scrisse novelle per tutto l'arco della sua vita. Rimase sempre fedele a questo genere letterario, nonostante si dedicasse alla stesura di opere teatrali e romanzi. La vita quindi, è un continuo divenire, sempre, in un eterno movimento e tutto ciò che ad un certo punto smette di muoversi si cristallizza, prende forma e inizia a morire.

È interessante pensare come in *Uno, nessuno e centomila* l'artista racconti sé stesso, le sue identità sdoppiate, avvicinandosi al lettore quasi con l'intento di dire: — Guarda che Pirandello di ieri era del tutto diverso da quello di due anni fa, e chissà com'è quello di oggi, e chissà dov'è finita la maschera che indosserò domani? È triste ed infelice una realtà del genere, ma il tempo passa, e sembra che l'autore lotti contro di esso. Il tempo è una malattia, i ricordi sono i microbi che rendono l'anima malata, e l'artista ne è consapevole.

In una singola esistenza, centomila vite, e in centomila vite, nessuna identità unica. L'autore stesso, in una lettera autobiografica, lo definisce come il romanzo “più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita” (Pirandello, 2013: 9).

Pirandello ci offre un mondo fittizio in cui i personaggi creati dall'autore possiedono una frequenza allegorica che può essere facilmente catturata; composto da descrizioni, interamente consegnate al mezzo linguistico, prende vita grazie all'attività intellettuale dello scrittore e del lettore che modella i propri pensieri partendo dal testo letterario; questa dimensione spazio-temporale è la condizione indispensabile di qualsiasi creazione artistica.

Gérard Genette, in un breve saggio intitolato “Spazio e tempo”, riconosce il lavoro letterario come “natura telescopica”, grazie alla quale la continuità lineare della lettura lineare è destabilizzata dalla rete dei rendimenti e delle relazioni trasversali create tra diversi episodi; egli afferma anche l'esistenza di uno “spazio primario” della letteratura, legato alla natura linguistica del testo (cfr. Genette, 1968: 43-48). L'artista Pirandello riprende questa natura telescopica del testo, e la propone dentro la sua percezione artistica della vita e della quotidianità.

## 2. La realtà illusiva

Michael Issacharoff pubblicò nel 1976 un libro dedicato al concetto di spazio nei racconti, basandosi su esempi tratti dalle opere di Flaubert, Sartre, Ionesco, Camus. La “percezione creativa” del lettore, secondo Issacharoff, è indispensabile per poter parlare dello spazio letterario, il quale si raddoppia in uno spazio immaginato dall’autore e un altro immaginato dal lettore, partendo dalle informazioni fornite dal testo (Issacharoff, 1978: 117-122). Nell’ambito dell’opera letteraria pirandelliana, tali fratture logiche dell’ordine spaziale possono produrre risultati radicalmente diversi, a seconda delle strategie testuali che offrono la loro rappresentazione.

Il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* è Vitangelo Moscarda, che rientra nei parametri di una vita normale, con uno status sociale ed economico ben stabilito. Tuttavia quando sua moglie gli fa notare un difetto nella sua fisionomia (gli dice che il suo naso è leggermente storto), lui cade improvvisamente in una crisi che si accompagna con la perdita della propria personalità. L’immagine che lui ha di sé stesso si perde, e lui si mette disperatamente alla ricerca di scoprire chi è veramente. L’intento sembra nobile ma praticamente impossibile e i guai e i dolori che si incontrano in questo cammino si accompagnano con la follia che, nella sua testa, prende il posto della ragione.

Pirandello in molti dei suoi scritti ha ben presente Freud, le cui opere possono servire da aiuto a interpretare il linguaggio artistico di Pirandello. La sensibilità, l’incertezza, i dubbi, l’evasione o il sorpasso della verità, in questa situazione, mostrano un mondo distorto dove nessuno è credibile fino in fondo. L’obiettivo sembra quello di mostrare che la vita va vissuta attimo dopo attimo, altrimenti l’esistenza può diventare insolita, anomala. Lo stesso autore insiste su questo, anche attraverso una strategia (retorica), inseguendo lo scopo principale che non è quello di convincere o obbligare il lettore a sposare le sue idee, perché lo smarrimento appartiene da sempre a tutti. Perciò, l’unico modo di vivere veramente è di godersi ogni istante della vita, rinascendo continuamente in modo diverso.

Tale considerazione artistica era legata anche con le esigenze sociali di inizio Novecento, in una società morale indurita che non consentiva il confronto con i diversi o quelli che la pensavano diversamente dalla folla. In quest’ottica la storia di *Uno, nessuno e centomila* penetra nel cuore delle idee e delle pulsazioni interiori dell’uomo, specialmente in un’epoca in cui l’apparizione di varie sfumature nella personalità viene attribuita alla pazzia. Attraverso questo confronto, i lettori del libro si avvalgono del piacere di affrontare il modello narrativo senza lasciarsi scappare il modello sociale accettabile nella società quotidiana.

All’interno del testo caratterizzato dalla retorica dell’ambiguità e dal raddoppio del significato, dominano gli episodi in cui il raddoppiamento o la triplicazione della “storia” e della “spiegazione” si basano sulla sfocatura sospetta, temporanea o perniciosa della mente del narratore o del protagonista, secondo uno spettro di disturbi che vanno dalla genuina follia alla visione, all’eccitazione nervosa altamente emotiva, al superamento dell’immaginazione ecc.

## Conclusione

“Ma noi, che abbiamo bisogno/ di sì grandi misteri, - quante volte da lutto/ sboccia un progresso beato – *potremmo mai essere,/ noi, senza i morti?*”, si chiede l’io poetico nella *Prima elegia* duinese di Rilke (1978:7).

Intorno a noi sempre e quando siamo meno pronti a combattere e vogliamo la tregua, si aprono dei buchi enormi, che inghiottono la nostra voglia di vivere, di lottare, di alzare la voce, di cantichiarre delle belle canzoni anche nelle notti d’inverno, con la luna e le stelle coperte dal buio silenzioso. Un modello preciso che segna il passaggio obbligato della vita umana. Pirandello offre un modello esistenziale all’interno del suo universo artistico: nessuno è indispensabile dentro la storia, ma la vita stessa vale la pena di essere vissuta, i piccoli segnali quotidiani, anche gli errori e le nostre manie, possono portarci verso la gioia di esistere, anche se questo alla fine può risultare irrilevante.

In conclusione, la realtà è infinitamente più vasta di quanto la immaginiamo; per abbracciarne anche la minima frazione, occorre liberare il pensiero da tutte le sue limitazioni. Come i prigionieri della caverna, gli uomini assistono allo spettacolo del mondo: con i loro sensi vedono vivere gli altri e, mentalmente, osservano la vita interiore di essi. Con tutte le informazioni così raccolte, che sono solo apparenze, immagini sempre mutevoli, si mettono a giudicare gli altri e credono di conoscersi.

Ci svegliamo una mattina e ci accorgiamo che quello che abbiamo fatto fino ad allora non era quello che avremmo veramente voluto fare, oppure che le persone che abbiamo accanto non ci sembrano più le stesse, o forse, siamo noi che non le vediamo più con gli stessi occhi. Come se improvvisamente non fossimo più noi, ma fossimo diventati degli altri e non ci riconoscessimo più in quelli che eravamo prima. Ma l'Oracolo di Delfi ha detto: “Uomo conosci te stesso e conoscerai l'Universo e gli Dei”.

Pirandello ci presenta dei personaggi che ad un certo punto delle loro vite scoprono il loro vero *io* e si riscoprono diversi, oppure non riconoscono più chi hanno a fianco, magari a causa di un gesto, una parola, o un comportamento inaspettato. Quello che costruiamo nella vita sembra essere fatto di carta, basta una folata di vento per abbatterlo al suolo. Pirandello è relativo, nel suo modo di vivere come persona e come artista. Il suo relativismo corrisponde al dualismo tra vita e forma: la vita è un libero fluire degli istinti umani e la forma è una maschera che la società ci impone. Così, sotto quest'ottica dualistica, alla fine della lettura dei suoi scritti, ognuno si sente libero di interpretare liberamente i suoi testi.

## BIBLIOGRAFIA:

- PIRANDELLO, Luigi (1973a). *Tutti i romanzi* (Vol. I, «I Meridiani»). A cura di Giovanni MACCHIA con la collaborazione di Mario COSTANZO. Milano: Mondadori.
- PIRANDELLO, Luigi (1973b). *Tutti i romanzi* (Vol. II, «I Meridiani»). A cura di Giovanni MACCHIA con la collaborazione di Mario COSTANZO. Milano: Mondadori.
- PIRANDELLO, Luigi (2001). *Novelle per un anno* (Vol. I, «I Meridiani»). A cura di Mario COSTANZO. Premessa di Giovanni MACCHIA. Milano: Mondadori.
- PIRANDELLO, Luigi (2005). *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino: Einaudi.
- PIRANDELLO, Luigi (2010). *Racconti fantastici*. A cura di Gabriele PEDULLÀ. Torino: Einaudi.
- PIRANDELLI, Luigi, (2013). *Uno, nessuno è centomila*, Aonia Edizioni.
- \* \* \*
- BARTHES, Roland (2002). *Saggi critici*. Torino: Einaudi.
- BONIFAZI, Neuro (1982). *Teoria del "fantastico" e il racconto "fantastico" in Italia: Tarchetti-Piranella-Buzzati*. Ravenna: Longo.
- COLURA, Matteo (2010). *Il gioco delle parti, vita straordinaria di Luigi Pirandello*. Milano: Loganesi.
- ELIOT, Thomas Stearns (1922). Tradizione e talento individuale. In *Il bosco sacro, Saggi su poesia e critica*. Traduzione di Giulia BORDIGNON. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=444](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=444) [Ultimo accesso: 25.06.2017].
- FREUD, Sigmund (2006). Il perturbante. In *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*. Traduzioni di Celso BALDUCCI, Irene CASTIGLIA e Antonella RAVAZZOLO. Roma: Newton Compton.
- GENETTE, Gérard (1969). La littérature et l'espace. In *Figures II*, Paris: Seuil.
- ISSACHAROFF, Michael (1978). Qu'est-ce que l'espace littéraire?, *Information littéraire*, (mai-juin 1978).
- LUGNANI, Lucio (1983), Per una delimitazione del 'genere'. In Remo CESERANI, *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi.
- RILKE, Rainer Maria ([1923] 1978). *Elegie duinesi*, I [titolo orig. *Duineser Elegien*, I]. Trad. it. di Enrico e Igea DE PORTU. A cura di Alberto DESTRO. Torino: Einaudi.
- SZYMBORSKA, Wisława ([1996] 2009). *La fine e l'inizio*. Testo polacco a fronte. Traduzione dal polacco a cura di Pietro MARCHESANI. Milano: Libri Scheiwiller.



# Translating Cărtărescu's Dream-World in *Mentardy*: A Functional Model Of Translation Analysis

OANA URSU

"Alexandru Ioan Cuza" University, Iași

Starting from the intricate dream-within-dream structure of Mircea Cărtărescu's short story *Mendebilul*, which "explores the territories of dream and childhood, the only ones that stir the author's interest" (Paul-Bădescu, 2013), this paper aims to assess the English version (in Julian Semilian's 2005 translation – *Mentardy*) from a functionalist perspective. The choice of the topic is justified by the dream-based content and structure of the short story, which are likely to turn into a touchstone for translation. Therefore, since "the dream worlds are a trap for the reader" (Codrescu, 2005: xi), we applied retrospectively Christiane Nord's functionalist model of translation criticism (1991) in order to analyse the target text against the original and the context of reception of both the source and the target texts. Our analysis has shown that despite the fact that the translation generally follows closely the original, it remains rather target culture oriented and adapted to the foreign readership.

**Keywords:** dream-within-dream pattern; translation criticism and evaluation; translation strategies; functionalist approach; target culture orientation.

This paper aims to assess, from a functionalist stance, the translation of the short story *Mentardy* by Mircea Cărtărescu. *Mentardy* is part of the novel *Nostalgia*, initially published in 1989 in a censored edition under the title *Visul* (The Dream). The choice of the case study is accounted for by the intricate structure of the short story, based on a dream-within-dream pattern, which is likely to turn into a real touchstone for the translator.

According to Cezar Paul-Bădescu (2003), *Nostalgia* "explores the territories of dream and childhood, the only ones that stir the author's interest". The novel is made up of five apparently unrelated stories but, as the author himself explains, "each with its own world" and composing:

(...) a Book, in the old and precious sense of the word. The stories connect subterraneously, caught in the web of the same magical and symbolist thought, of the same stylistic calligraphy. This is a *fractalic* and holographic novel, in which each part reflects all the others. The first and the last story, linear texts of a parabolic simplicity, are merely a frame for the other ones that make up the book's marrow and contain the three principal themes: the prodigious child seen as a Jesus of his tiny world, the androgynous as a metaphor for total love, and finally, the nostalgic search for the creator, in his hypostasis as the book's author and God. (*apud* Semilian, 2005: 318)

As Andrei Codrescu argues in the *Introduction* to Semilian's translation of *Nostalgia*, "the story-teller(s) of his stories dream the world like Borges", always aware that one dream opens into another.

other, and that dream into another, and that they are all as real as any reality or the next dream. The dream worlds are a trap for the reader, but the writer is there always, asking the kind of questions about reality that only children and overwrought adolescents ask" (Codrescu, 2005: xi). As a matter of fact, the recurring theme of the dream is present in all the short stories included in the novel. As pointed out by the same critic, "there are times, inside one of Cărtărescu's self-sufficient but connected dream worlds, when one would like to come up for air, but it's nearly impossible to shake the visceral sensations of its descriptions or characters for very long. They stay with one through any number of 'real' rituals before the seduction resumes" (xi-xii).

Our analysis of the translation of Cărtărescu's dream world as painted in *Mentardy* will draw on Christiane Nord's functionalist model of translation analysis (1991), a model that can be used both prospectively (in the investigation of the source text, and the context of its production from a translation-oriented stance), as well as retrospectively (for assessing the target text by taking into consideration the original and the context of reception of the translation in the target culture). In our paper, Nord's model of translation criticism will be applied retrospectively, in order to see to what extent the effect was preserved in translation.

Translator Julian Semilian is an American poet and novelist of Romanian origin and, besides his very good knowledge of the Romanian language, he had the chance to work directly with the author, which must have facilitated the translation process: "Mircea turned out to be a terrific collaborator. Many times I would ask him questions about unrelated matters, and he always gave me far-reaching and enlightening answers that mysteriously advanced the project." (*apud* Cărtărescu, 2005: 319), the translator himself writes in the Afterword to *Nostalgia*.

While for the "ordinary" reader, translations are judged in terms of good or bad, depending on whether the text reads as an original in his/her native tongue, translation criticism and evaluation presupposes the assessment of both the source text (ST) and the target text (TT) in order to assess the quality of a translation and eliminate subjectivity as much as possible. To this purpose, translation scholars such as Juliane House (1977), Christiane Nord (1991), Katharina Reiss (2000), Hans Vermeer (1989), Basil Hatim and Ian Mason (1990), have tried to elaborate tools for translation assessment. In this paper we will rely on Christiane Nord's functionalist model of translation analysis in order to assess the translation of Mircea Cărtărescu's *Mendebilul* (*Mentardy*) carried out by Julian Semilian and published in 2005 by the New Directions Publishing House in the United States of America.

Christiane Nord's model comprises both extratextual factors (such as author, author's intention, place and time of elaboration of the source text, function of the text and the reader) and intratextual factors (subject matter, content, presupposition, lexis, sentence structure, and suprasegmental features), together with an overlapping category of effect produced upon the recipient.<sup>1</sup> However, we can argue that not only effect, but all the factors are strongly interconnected, so that they can actually explain one another. Our analysis will consider both extratextual and intratextual elements, with a view to pinpoint possible problems that might have occurred in the translation of *Mentardy*.

The first extratextual factor considered is *author*, which introduces the reader with "Romania's leading poet in a country teeming with great (and untranslated) poets, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, and Lucian Blaga, to mention only a few" (Codrescu, 2005: x), a sort of "structural wizard who builds his stories with the innate skill of a medieval puppeteer, with deft lingering in foreplay, in digression, in excuses to the reader for what's to follow, in delighted and perverse apologia (...)" (xii).

If we were to interpret this factor from the translator's stance, Codrescu's portrayal of writer Mircea Cărtărescu already pinpoints the translation difficulties: "Cărtărescu is a painter as well, displaying a range of impossible colours that must have driven his translator crazy", further arguing that "each of the five senses is pursued with a linguistic fury that must have been hell to

---

<sup>1</sup> In this paper we discuss only the factors that seemed pertinent for the analysis of *Mentardy*.

bring into English" (xii). Nevertheless, the critic adds: "He is curative because he gives you dreams and restores your faith in literature" (xiii).

The extratextual factor – *author's intention* – is illustrated by the author himself, who confesses in one of his interventions within the narrative: "I am not thinking that I will write a story, but a kind of account, a short and honest narrative of the oddest (in fact, the only odd period of my life" (Cărtărescu, 2005: 31). However, as the story progresses, the author/narrator is overwhelmed by the very act of writing: "What I mean is that I am beginning to notice that the act of writing is beginning to change me as a person. When I am not writing, at school or during my free time, I feel and I behave like someone in a state of perpetual hallucination" (51).

The state of hallucination is actually preserved throughout the story, due to the dream – reality shifts that make it difficult for the reader to distinguish between the factual and the fictive. This allows Codrescu to conclude as regards the author's intention that "Cărtărescu's extraliterary ambition (...) is to induce the effects of a psychedelic in the reader" (2005: xii).

The recipient of the text is again announced by the writer himself: "I am, as you well know, an occasional writer of prose. I write only for you, my dear friends, and for myself" (Cărtărescu, 2005: 27), where "my dear friends" most likely refers to his fellow colleague writers from the literary group. It can be noticed how the writer addresses the readers directly, in a rather confessional tone that he will preserve throughout the narrative.

The factors *time* and *place* of production of the source text constitute a key element in the understanding and interpretation of *Mentardy*. The action of the short story is set in Bucharest during the last years of the communist regime in Romania, and it testifies to the realities of the time. While it would probably be impossible to recreate the Bucharest of the 1980-1990s by this account alone, the text could still be highly evocative to an "ideologically conscientious reader". The allusions to the Romanian lifestyle of the late 1980s recreate – like in a puzzle – the image of "a Bucharest transformed alchemically" (Semilian *apud* Cărtărescu, 2005: 319).

Describing in detail not only the "ashen buildings teeming with windows" (Cărtărescu 2005: 36), but also providing his readers "with the clearest approximation of the interior lives of those living in that city through the darkest days of the Ceaușescu regime" (McGonigle, 2005), the author launches "a timeless invitation to dream and embrace the comforting power of personal memory, the only sure bulwark against the effects of totalitarian control" (McGonigle, 2005).

Therefore, considering the fact that the function of the text – as explained by the author himself – is not necessary that of describing reality as such, but reality filtered through his mind, we could infer that *Mentardy* combines, to various extents, the four functions: expressive, referential, operative and phatic. The mixture of functions, together with the intricate composition and the dream-within-dream narrative pattern, constitute marks of Cărtărescu's literariness, which makes the process of transcoding and translation all the more difficult.

As far as the intratextual factors are concerned, Rodica Dimitriu shows that the *intratextual elements* involved in translation criticism and evaluation refer to "factors that bear semantic information" and "whose analysis ensures the preservation of meaning in translation, as well as factors with stylistic information, whose specific configuration assigns originality to the literary works" (1999: 216). Together with the extratextual elements described above, they are embedded in the text and account for the effect upon the recipient.

The intratextual factor *subject matter* points to the very general meaning of the ST, the very broad information that can be provided regarding the text. While titles and beginning paragraphs can usually be used to grasp the topic of the literary piece, this no longer stands true in case of modernist literary pieces, such as the prose of Mircea Cărtărescu. As such, given the intricacy of Cărtărescu's writing, most often than not it is difficult to anticipate and decipher the subject matter of the book by simply reading the title.

Thus, the title of the second story composing the novel, *Mendebilul* (*Mentardy*) somehow induces the idea of mental illness (partially associated with the word as such), failing to anticipate the essence of the narrative described by Andrei Codrescu as depicting a "hugely alive universe

of the children” within which “a prepubescent messiah loses his magic powers at the advent of sexuality, but not before he has created worlds and magical yearnings in all his followers” (2005: xi-xii). Furthermore, if the titles are rarely transparent in deciphering the subject matter in Cărtărescu’s prose, the same is true for the opening paragraphs. The direct plunging into the dream and the numerous digressions made by the author do not provide much information about the topic of the narrative, which is in fact an oscillation between the account of the dream and the series of past events brought to light by it.

Christiane Nord describes the category of *content* as closely connected to “the reference of the text to objects and phenomena in an extralinguistic reality” (1991: 90). Moreover, as Rodica Dimitriu (1999: 218) shows, the analysis of content should necessarily take into consideration the analysis of coherence markers, such as the order in which the events are narrated (chronological or not), as well as binary oppositions of concrete/abstract, factual/fictional, real/unreal events.

After a brief (and rather apologetic) introduction – “I am, as you well know, an occasional writer of prose. I write only for you, my dear friends, and for myself” (Cărtărescu, 2005: 27) – on the use of dreams as a literary tool, the author plunges the reader into the narrative, not before resorting to digression and the account of past events: “I recall how a friend of mine began to go astray” (27). As a matter of fact, even after beginning to tell the story of the dream, a number of flashbacks and past memories occasionally disrupt the progression of the narrative, in order to translate the dream or explain present states or events: “About five or six years ago, around February, I was on a short recess and took a stroll through the city (...) when something like a violent flame sent a shock through my stomach like an unbearable nostalgia. I had been staring in the small window displaying an assortment of lighters and plastic military decorations (...). The color of this lighter, like a Proustian Madeleine, elicited a memory from the time of this tale” (2005: 49).

This journey into the narrative is also constantly disrupted by the author himself, in the attempt to bring the story back on track: “But to get to the point and begin the story of the dream I mentioned” (28); “I do not wish to spend more time with them. (...) I can’t allow myself to bore you with a picturesque tale” (33), or “It is possible that some of you, my prose-writing friends, for whom I have been agonizing for the last few days to translate this history, are no longer paying any attention” (42).

The dichotomy real/unreal, or factual/fictive is perhaps best illustrated in the end of the story:

This morning while trying to find my Scotch type to fix a book cover, I found these typewritten pages which, by the look of them, appear to be about two years old. I read them and couldn’t prevent myself from adding these words about how surprised I was. There is no doubt they were written to my “Erika”, and refer to a period of my childhood. Without fail I recognise certain coordinates [...] but the whole Mentardy story seems absurd. [...] Where in the world did this story come from? I would reread the text but I confess that I am afraid. (60)

The translator is the one who has to see to the preservation of the subject matter and the content of the source text as intended by the author.

The textual feature of *presupposition* is often regarded as likely to pose the most translation problems, as it comprises “all the information the sender/author expects to be part of the recipient’s/reader’s horizon” (Nord, 1991: 96). From a discourse analysis perspective, Stalnaker defines presupposition as “what is taken by the speaker to be the common ground of the participants in the conversation” (*apud* Dimitriu, 1996: 220). While the horizon of expectations is likely to vary widely among the recipients of the source text, the danger of misinterpretation and misunderstanding is even higher among the recipients of the target text who are not held in view by the original author. Therefore, it is the translator’s task to decide to what extent the text needs to be explicitated or adapted to the TT readers.

In the functionalist model developed by Christiane Nord, the factor *presupposition* also includes the categories inference and intertextuality. As previously discussed, *Mentardy* (and in fact the whole novel, *Nostalgia*) was written during and portrays the time of the communist regime in Romania and, consequently, the writer expects (at least from his “ideologically conscientious”) readers to understand the allusions to the Romanian life in the late 1980s. These references, together with the style of the narrative could be a touchstone for any translator (especially foreign ones), as it challenges not so much the linguistic as the cultural competence and the ability to adapt to the cultural, aesthetic and ideological values embedded in the source text. However, given his background and origins, translator Julian Semilian managed to skilfully deal with presuppositions in Cărtărescu’s *Mentardy*.

Source culture related terms such as names of places and streets in Bucharest, as well as proper names, are often translated by explication (Vinay and Darbelnet), in order to facilitate reading. Thus, “bloc(ului) meu de pe Ștefan cel Mare” becomes “my apartment building on Ștefan cel Mare Boulevard”; “magazinul de jucării care exista pe atunci la Obor, Oborul vechi, adevărat” is rendered by “the toy store at that time in the Obor district”, while “Harieta, sora lui Eminescu” is explicated by “Harieta, the sister of the poet Eminescu”. However, we should mention the fact that the translator translates by exoticisation (Nord, 1991), preserving the diacritics (for proper nouns like Ștefan cel Mare Boulevard”), but he also provides the reader with a short pronunciation guide for Romanian), in an attempt to keep the specificity of the Romanian language.

Cultural references to the Romanian lifestyle of the 80s are sometimes left unexplained, without running the risk of misinforming the reader, but rather of omitting information. Thus, “balcoanele cu murături” is rendered simply by “pickle-jar-filled balconies”, while “stegulețe roșii și tricolore de hârtie de la defilare” becomes “tiny red and tricolor paper flags from the parade”, which does not convey the same meaning to the foreign reader, as it would to the “ideologically conscientious” one.

Under the same category of omission is included the description of the hero – Mentardy – which fails to preserve the intertextual allusions of the original:

ST: Dar fundamental, cum sper să se vadă, el (Mendebilul) nu era nici pe de-partea vreun Cire ar sau vreun Nemecek din strada Pal. (2009: 79)

TT: But fundamentally, I hope that he will not be thought of as some sort of comic-book hero. (2005: 42).

These are instances where the translator paraphrases deleting the references altogether.

The category of *lexis* is closely connected to the content and subject matter of the source text, and is a mark of the author’s intention.

The treatment of other cultural references – the Romanian currency divisions – can be discussed under this category. In this case, translator Julian Semilian chooses to preserve the Romanian words *lei* and *bani*, endowing thus the target text with a nice exotic touch: “pistoale cu apă, de doi lei” translated by “pistols we bought for two lei”, or “cesulețul meu de cincizeci de bani” rendered by “the little watch I bought for fifty bani”.

The category of *sentence structure* is of particular importance in the analysis of both the source and the target texts, as it reflects the style of the author as a tool selected specifically in order to create a certain effect upon the reader. When dealing with literary texts, any deviations from the norm – although intended to increase the stylistic effects – may also pose additional problems.

In *Mentardy*, as well as in most of Cărtărescu’s writing, syntax is characterised by long sentences to which are added the free indirect style, digressions, flashbacks and interruptions:

ST: M-am trezit cu o senzație stupidă, care m-a săcăit toată dimineață, dar nu mi-am amintit visul decât după prânz, mai întâi ca niște fulgerări de emoție pură în plex, apoi la școală, pe când îmi ascultam elevii, ca niște secvențe dureroase îninte-

ligibile. (...) Da, acum, când scriu, mă străfulgeră gândul că *am știut* ce gesturi a făcut și ce cuvinte a rostit fetița din vis, dar simt că nu mă pot concentra cu nici un chip asupra lor. Sper să-mi aduc aminte în cursul povestirii... (2009: 55)

TT: I woke up with an uncomfortable sensation which annoyed me all morning, but I didn't remember the dream until after lunch, at first as flashes of pure emotion in the plexus, then later at school while listening to my students, as unintelligible, painful events. (...) Yes, now as I write, the thought seizes me that *I knew* what gestures the little girl made in the dream and what words she spoke but feel that I can in no way concentrate on them. I hope to remember them in the course of this telling... (2005: 29)

Here the dream is abruptly interrupted by the author, who starts describing his physical reactions to it, all in a constant direct dialogue with his readers.

Moreover, the dream-within-dream structure of the short story is likely to complicate even more the translator's task. The description of the dream points to a number of sentence structure related issues:

ST: Am încercat ca de obicei, după ce mi-am notat visul, să-i fac o anamneză. (...) “*Când visez*, o fetiță sare din patul ei, se duce la fereastră și, cu obrazul lipit de geam, privește cum soarele apune peste casele roz și galbui. Se întoarce cu fața spre dormitorul roșu ca săngele și se ghemuește din nou sub cearșaful ud. *Când visez*, ceva se apropie de corpul meu paralizat, îmi ia capul în palme și mușcă din el ca dintr-un fruct translucid. Deschid ochii, dar nu îndrăznesc să fac nici o mișcare. Sar brusc din pat și mă duc la fereastră. Privesc afară: tot celul e numai stele”. Și imediat, ca și cum aş fi rostit o formulă sacră, am început să recuperez câte ceva. (2009: 56)

TT: I tried, as usual, after I wrote the dream down, to prepare an anamnesis for it. (...) “*When I dream*, a little girl leaps over her bed, goes to the window and, with her cheek glued to the glass, gazes at the sun setting over the pink and yellowish houses. She turns to face the bedroom, red as blood, then cuddles again against the wet bedsheets. *When I dream*, something comes near my paralysed body, holds my head in its hands, and takes a bite from it, as though from a translucent fruit. I open my eyes but do not dare to make a move. I jump abruptly from my bed and go to the window. I gaze outside: the entire sky is nothing but stars.” And instantly, as though having uttered a sacred formula, I began to recover a few bits. (2005: 30)

Most of the times, the translation preserves the sentence structure of the original, which facilitates reading. The description also relies on lexical and syntactic repetition which, together with the alternation of long and short sentences, assigns the tone of an incantation (“sacred formula”), skilfully rendered by the translator.

As far as the *suprasegmental features* are concerned, these elements pinpoint the specific ‘tone’ of the text or, in C. Nord's terms, “those features of text organization which overlap the boundaries of any lexical or syntactical segments” (1991: 20). Signalled by the use of punctuation, quotation marks, bold/italics or any other emphasis, suprasegmental features provide further information about the intention of the author, and are generally used to create a specific effect.

Italics are used to emphasize an idea: “Yes, now as I write, the thought seizes me that *I knew* what gestures the little girl made in the dream...” (Cărtărescu, 2005: 29), while brackets are sometimes used to signal digressions:

ST: (Întrerup aici, pentru un moment, povestirea. Din loc în loc am simțit și până acum nevoie de a ieși la suprafața ei, ca să iau o gură de aer. Dar niciodată ca acum. ...) Abia atunci m-am trezit cu adevărat, dar multă vreme, în noaptea ușor albăstrie, spre dimineață, nu am fost sigur că n-am trecut în alt vis.) (2009: 95-96);

TT: (I would like to interrupt the telling of the story for a moment. From time to time I feel the need to come up for air. But never so much as right now. (...) It was only then that I woke up for real, but for a long time in the bluish night till early morning I was not sure I had not crossed into another dream.) (2005: 51-52).

A special use of suprasegmental features is given in the example below, where inverted commas are used for compensation in the description of the children's game Vrăjitoaca (Witchbitch):

ST: La început era doar o vrăjitoacă, pe care o alegeam prin numărare. Era singura care purta mască și avea pe deasupra și un băt cojit în mână. Numără cu față la perete și apoi se repezea prin sănțuri în căutarea victimelor. (2009: 68-69);

TT: At the start there was only one witchbitch, which we picked by counting. The witchbitch alone wore a mask; "she" also carried a stick from which the bark had been removed. She counted to ten with her face to the wall, then charged through the ditches, looking for victims. (2005: 36-37).

While the Romanian word for witchbitch is marked for feminine and often capitalised, the translator chooses to write it in small letters, and compensates for the more neutral term in English by using inverted commas with the feminine pronoun: "she' also carried a stick".

The analysis of the extratextual and intratextual factors has shown that although following closely the source text, the translation is at times rather target oriented, adapted to the TT readership. This is testified to by the deletion of intertextual allusions, or the failure to explain allusions to the communist regime, which can only be transparent to "ideologically conscientious readers". Nevertheless, "gaining entry to Mircea's dream-brain", translator Julian Semilian succeeded in preserving the general tone of the story, as "the very words were trying to say themselves in English" (*apud* Cărtărescu, 2005: 317).

## BIBLIOGRAPHY:

- CĂRTĂRESCU, Mircea (2005). *Nostalgia: a novel*. Translated, with an afterword, from the Romanian by Julian SEMILIAN. Introduction by Andrei CODRESCU. New York: New Directions Books.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2009). *Nostalgia*. București: Humanitas.
- CODRESCU, Andrei (2005). Introduction. In Mircea CĂRTĂRESCU (2005), *Nostalgia: a novel* (pp. IX-XIII). New York: New Directions Books.
- DIMITRIU, Rodica (1999). *Aldous Huxley in Romania*. Iași: Timpul.
- HATIM, Basil & MASON, Ian (1990). *Discourse and the Translator*. London/New York: Longman.
- HOUSE, Juliane (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Gunter Narr.
- MCGONIGLE, Thomas (2005). Escaping into the past. *Los Angeles Times*, December, 25, 2005. <http://articles.latimes.com/2005/dec/25/books/bk-mcgonigle25> [Last accessed: 23 June 2017].
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- PAUL-BĂDESCU, Cezar (2013). Mircea Cărtărescu: Nu știi nimic despre adulțul din mine. *Adevărul*, 5 aprilie. [http://adevarul.ro/cultura/carti/mircea-cartarescu-nu-stiu-nimic-despre-adul-tul-mine-1\\_515ecf4400f5182b85890771/index.html](http://adevarul.ro/cultura/carti/mircea-cartarescu-nu-stiu-nimic-despre-adul-tul-mine-1_515ecf4400f5182b85890771/index.html) [Last accessed: 23 June 2017].
- REISS, Katharina (2000). *Translation Criticism – The Potentials and Limitations – Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- URSU, Oana (2016). *Policies and Strategies for Translating and Promoting Some Romanian Authors in the Anglo-Saxon Cultural Space: Ion Creangă and Mircea Cărtărescu*. Craiova: Universitaria.
- VERMEER, Hans J. (1989). Skopos and Commission in Translational Action. In Andrew CHESTERMAN (ed.), *Readings in Translation Theory* (pp. 173-200). Helsinki: Finnlectura.
- VINAY, Jean Paul & DARBELNET, Jean (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.



## BOOK REVIEW

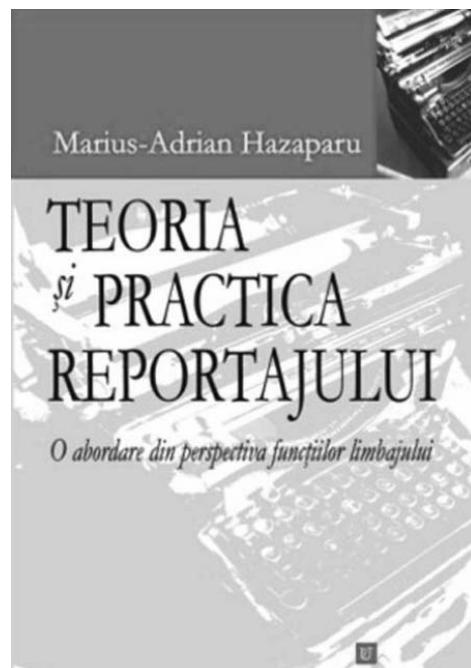
# Marius-Adrian Hazaparu, *Teoria și practica reportajului. O abordare din perspectiva funcțiilor limbajului*

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013, 310 p.

DANIELA-PAULA EPURIANU  
*Colegiul Național „Mihai Eminescu”*,  
Botoșani

Lucrarea unui specialist se distinge prin patru calități: consistență și acuratețe/probitate științifică, accesibilitate pentru tipuri de public aflate în diferite stadii de specializare, îndrăzneală în ipotezele de cercetare, susținută prin straturi de argumente lucide și analiză aplicată care să le transforme în evidențe revelatorii chiar și pentru sceptici și, nu în ultimul rând, aplicabilitate. Acestea sunt și caracteristicile pe care le identificăm în lucrarea lui Marius-Adrian Hazaparu, *Teoria și practica reportajului. O abordare din perspectiva funcțiilor limbajului*, apărută în 2013 la Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

Structurată în șapte capitole, patru predominant teoretice și trei aplicate, cu elemente suprarexuale stimulative (în spirit, pe alocuri jurnalistic în cazul titlurilor și subtitlurilor, cu mottouri de mare impact și reprezentativitate pentru conținuturi) și, mai ales, cu o bibliografie impresionantă în care abundă originalele în limba spaniolă, franceză și engleză ale cercetătorilor de început de secol XXI, lucrarea prilejuiește o lectură atractivă și dinamică, cu perspectivă interculturală matură, recomandabilă atât specialiștilor în pragmatica actului de comunicare, în lingvistică și studii comparatiste, cât și studenților, masteranzilor în jurnalism, științele ale comunicării ori litere sau, de ce nu, profesorilor și elevilor ce se pregătesc pentru olimpiadele școlare naționale sau internaționale, cu atât mai mult cu cât domeniul comunicării pune azi învățăcelul tot mai devreme și tot mai



frecvent în fața textelor funcționale între care cele din publicistic sunt poate mai complexe și mai problematice decât unele din beletristic.

Lipsit de pedanterie și emfaze sterile (dozând rațional interogația retorică, stimulent al captării lectorului pentru participare cognitivă) sau de orice alt ingredient de personalitate care ar altera calitatea demersului său demonstrativ, autorul nu se revelează în fiecare pagină ca un pasionat al reportajului – gen publicistic „versatil”, cum îl definește preluând justificat un termen al autoarei Sonia F. Parratt (în a sa lucrare *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacíons e Intercambio

Científico, 2003) –, pe care îl cataloguează drept „un hibrid între alte forme de expresie jurnalistică<sup>1</sup>, având uneori și «pretenții» de literaritate” (166), o specie căreia „i se acceptă atâtea «mofturi» și i se acordă atâtea privilegii” (55–56), după cum notează în cursul capitolului al doilea, dedicat definirii și redefinirii reportajului din prisma celor mai recente perspective și delimitării de tipologii ale acestui tip de text, subordonate celor patru modele culturale pe care le ia în sfera sa de cercetare: francez, spaniol, anglo-american și românesc.

Suportul teoretic pus la dispoziție demonstrează o capacitate de documentare exhaustivă, mergând de la întemeietorii și clasicii disciplinelor lingvistice conexe pe care le integrează (Roman Jakobson, Eugen Coșeriu, Alexandru Graur, Bronislaw Malinowski etc.) până la nume sonore din ultimele decenii sau încă insuficient cunoscute în mediul românesc. Capitolele introductory realizează o sinteză fundamentată proporțional între perspective europene (nu doar engleză, franceză, spaniole, ci și olandeze, ca de pildă Teun A. van Dijk, germane și italiene) și de pește ocean, atât din spațiul nord-american, cât și latino-american. Vastitatea ariei de cuprindere a „doctrinei” disciplinelor, traducerile proprii din lucrări de referință nepublicate în țară la momentul prelucrării lor, ușurința cu care compară aspecte esențiale într-o tradiție culturală cu altele din cealaltă, naturalețea cu care se trece de la perspectiva diacronică la analiza sincronică în materie de percepție asupra reportajului scris, de definire a specificului său și de prefacere a unei specii mereu deschise absorbițiilor previzibile doar într-o anumită măsură, demersul rațional prin care conectează istoricul și profilul speciei de necesitatea observării și redefinirii rolurilor funcțiilor limbajului în cadrul ei, relevă un specialistabil în munca de laborator științific, acordat cu toate instrumentele de analiză, moderne, flexibile, stimulative pentru receptorii. Fără a fi didactică sau didacticistă, metoda are în ea ceva din principiul revenirii concentrice (sau a împletirii în mai multe fire) pentru a aduce în straturi substanță nouă la demonstrații făcute anterior în pași sintetici. Impresia de

spirala a lui Arhimede e un mare avantaj al lucrării care lansează deschideri în capitolele introductory, finalizând acolo ce e de încheiat, aduce în capitolele următoare umpleri ale spațiilor rămase vînt deschise anterior care satisfac un nivel doi de înțelegere în instrumentarea cazului, lansează noi deschideri subtile pe care le va umple mai apoi, conducând la un mai adânc nivel de comprehensiune asupra fenomenului supus cercetării. Astfel, primești mesajul subliminal că specialistul își lasă mereu calea bătătorită până la un punct îndrăzneț pentru descoperiri viitoare. Această calitate de operă deschisă este apanajul cercetătorului care nu are orgoliul obscur de a fi pus el cea din urmă și cea mai de preț piatră a edificiului, ci invită bonom, pe sine de mâine sau pe receptorul de aceeași pasiune, la continuă reevaluare și reposiționare din unghiuri pertinente pentru problema în cauză, înțelegând firesc noțiunea de evoluție, impunându-i natural această percepție și receptorului.

Metoda de cercetare e clasică, însă ingenios elasticizată prin tehnici variate de argumentare pentru a evita sablonul, oboseala urmăririi demersului. Mai vizibilă este tehnica examenului critic ce transformă evaluarea materialului din terenul de cercetare într-o dezbatere continuu productivă: capitolele pornesc de la actualizări (ancore) ale unor demersuri științifice precedente de maximă relevanță pentru temă (uneori venind din spații culturale foarte diferite sau chiar din momente distanțate ale evoluției în cercetarea de specialitate, multe din zona recentă cu un suflu revitalizant de prospețime/noutate), sintetizate ca într-un *raccourci* și sunt conduse cu tact să se potrivească ori să se completeze, fapt ce lansează natural/neforțat noi ipoteze de lucru desprinse deductiv sau analogic. Odată creată osatura unui raționament profund și deschis, cu ramificații vii, el generează parcă fără efort concluzii revelatorii, aşa cum amnarul și iasca, doar cu îndemânarea celui ce le manevrează, dau viață unei flăcărari nu firave, timide, ci uneia vii, de frumoasă reamintire a ce are sacru în ea. Mai la îndemână îmi e exemplul modului în care, pe parcursul capitolului al treilea, comparând vizuinea studi-

<sup>1</sup> Un hibrid, în sensul că, preluând opinia specialistului mexican Eduardo Ulibarri (1994), ar presupune „câte ceva” din știre, din cronică și din interviu, în funcție de efectul de surpriză produs, al intenției de a relata fenomene și de a face apel la opinii ale surselor interviewate în cursul investigației.

ului empiric din 2004, propus prin lucrarea colectivă de triada Jean Charron, Jean de Bonville și Colette Brin (bazat pe un corpus de publicații predominante din America de Nord), care disociază patru tipuri de jurnalism – de transmisie, de opinie, de informare și de comunicare –, cu viziunea europeană la care ajunsese profesorul spaniol Ángel Benito (prin studii de presă comparată, efectuate în ultimele decenii ale secolului al XX-lea) care distingea trei etape ale jurnalismului: ideologic, informativ și interpretativ, și aducând alături de acestea viziunea malinowskiană „conform căreia un limbaj evoluează ca răspuns la cererile specifice ale societății în care este folosit” (114, notă de sub-sol), ajunge firesc nu doar la o inventariere consistentă a mecanismelor și părghiiilor contextuale care au dus de la un tip la altul de jurnalism, dar și la o tipologie proprie de reportaj. Redau fidel: „Continuând această logică, fiecare paradigmă ar putea fi caracterizată și prin felul în care potențează funcțiile discursului. Astfel, paradigma jurnalismului informativ accentuează funcția referențială, jurnalismul de opinie funcția expresivă și funcția conativă și, firește, accentuarea funcției fatice și cel mai vizibil în paradigma jurnalismului de comunicare. De aici rezultă și că speciile jurnalistice s-au dezvoltat după scheme discursivee propuse de limbaj și de manifestările sale specifice și s-au lăsat influențate de acestea. Și reportajul, ca text jurnalistic, ca produs al discursului jurnalistic, trebuie judecat după aceleași criterii care să țină cont de funcțiile dominante, interșanjabile de la o paradigmă la alta” (115). Fiecare tipologie propusă – reportajul ideologic, informativ-interpretativ (sau „marele reportaj”, reportajul profund), reportajul poetic și multimodal – urmează să fi definită și exemplificată prin numerole celor mai reprezentativi autori de reportaj din spațiul autohton. Aplicațiile din capitolele următoare propun un model complex de analiză, după direcții considerate ca fundamentale pentru studierea adecvată a acestei specii. Ceea ce rezultă este o inițiere completă și de bun-gust în receptarea corectă a unei specii ferite de specialiști pentru a nu cădea în desuetudine.

Nucleul demersului se conturează în capitolul central: revendicare reportajului de la canonul estetic, fapt care a generat confuzii teoretice multiple și recenzarea nefavorabilă a aces-

tui tip de text, situația sa în zona paraliteraturii, cu etichete precum „cenușăreasa prozei”, „literatură făcută în grabă”, deși reportajul este în spațiul jurnalistic ceea ce este romanul în spațiul artistic. Preluând punctul de vedere teoretic al lui Stelian Dumistrăcel (care propune o regrupare a stilurilor funcționale, între care apare stilului comunicării publice literare), autorul urmărește un nou pas prin reevaluarea criteriilor de apreciere și reposiționarea reportajului scris „dintr-o perspectivă mai echitabilă”, nu a raportului realitate-ficțiune ca adeseori, ci din perspectiva statutului estetic al enunțurilor și a dublei intenții a limbajului (în liniile trasate de Asensio Chillón și de Tudor Vianu), respectiv din perspectiva stilisticii limbii și a pragmaticii, cu accent pe relația emițător-receptor și pe contractul de lectură dintre emițător și receptor (concept explicit și adaptat ulterior la specificul scrisului jurnalistic autohton): „Așadar, vom analiza reportajul nu ca text literar sau non-literar, ci din perspectiva stilisticii funcționale, din nevoie de a înlătura abordarea desuetă și restrictivă a stilisticii literare cu una flexibilă, a unei «stilistici a comunicării», care să instrumenteze acest tip de text din perspectiva raporturilor pe care limbajul publicistic le stabilește cu celealte limbaje din stilistica funcțională. În același timp, noua abordare va fi una și de tip pragmatic, ce va analiza relațiile dintre emițător, text și receptor, cu accent pe componenta de receptare, crucială în producțiile discursului mediatic” (150).

Ca profesor de liceu, lucrarea mi-a revelat câteva aspecte demne de reflecție (și voi folosi una din metodele de inventariere proprii și lucrării): 1. Cât de important e faptul că multe reportaje românești de succes, din categoria reportajului atemporal și profund, ca să adopt terminologia, sunt opera unor mari scriitori români pentru că, după modelul francez, pe care cultura noastră l-a imitat sau l-a luat ca model din pașoptism în epoca interbelică, elita culturală forma și pătuța gazetarilor de succes (sau coincidea fericit și cu elita politică); important spun, pentru că avem astfel ușor la îndemână de recomandat texte pentru educația morală, pentru valori, a generațiilor noi. 2. Care e importanța funcției fatice (sau care ar trebui să fie) în contextul actual pentru a stabili un durabil și eficient contract de lectură cu recep-

torii. Nu doar în reportaj, ci, translând, în tot ce înseamnă azi formă de educație culturală, pentru a putea face față concurenței spațiului virtual. Aspectul, intuit și de mari scriitori ai literaturii pentru copii (scieri cu culori și caracter diferite, nume de capitole sub formă de cadran temporal marcând trecerea plină de sus-pans a timpului acțiunii etc.), și de o bună parte a scriitorilor postmoderni, trebuie să devină direcțional în tot ce oferim educabilului pentru a-i stimula interesul, memoria vizuală și a ne asigura de reușita demersurilor noastre.

## BOOK REVIEW

# Doina Mihaela Popa (coord.), *La Rencontre ou le moment zéro du narratif*

**Editura Stef, Iași, 2016, 266 p.**

ELVIRA OROIAN

*Universitatea de Științe Agricole și  
Medicină Veterinară, Cluj-Napoca*

Publié en 2016, à Iași, par la Maison d'Édition STEF, sous la direction de Doina Mihaela Popa, le volume collectif *La Rencontre ou le moment zéro du narratif* – paru à la suite d'un appel à contribution sur *Fabula* – rassemble des voix, des personnalités et des perspectives différentes, réunies par un thème unique et séduisant : *La rencontre*, perçue comme « événement interpersonnel fictif ou réel, littéraire, scénique ou cinématographique », qui « hante depuis toujours l'imaginaire personnel ou collectif et exerce une fonction essentielle – psychologique et événementielle – dans l'immersion culturelle et sociale de l'être humain », pour citer une phrase de la coordinatrice (*Argument*: 9). Celle-ci dévoile, dans l'*Argument* du livre, son intention de re-signifier cet événement existentiel en tant que « point zéro » non seulement du narratif, mais parfois de toute une destinée, de toute une Histoire ; déclencheur du Récit, la Rencontre constitue ainsi « le croisement heureux ou malheureux du temps et de l'espace, par le truchement de l'humain ».

Dédicé à la mémoire d'Anne-Marie Houdebine-Gravaud, tragiquement disparue quelques jours avant la publication du volume, et dont l'article « Freud Saussure ou Linguistique et Psychanalyse, une résistible Rencontre » ouvre une généreuse liste de travaux, le livre constitue un heureux amalgame de styles et de sujets qui accompagnent le lecteur parmi des cultures, des auteurs et des axes de recherche très divers : littérature (Mioara Mocanu, « La rencontre in-



espérée. Instances du narratif dans le poème novalien », Erika Natalia Molina Garcia, « Bienvenue. Tournures de la rencontre chez Julio Cortazar », Evagrina Dîrțu, « Le temps des premières rencontres. La littérature de jeunesse – discours privilégié de la découverte du monde », Diana Gradu, « Se rencontrer, (se) tromper, (s')abandonner. Images du purgatoire amoureux dans *Un Amour de Swann* », Doina Mihaela Popa, « L'espace de la Rencontre chez Balzac » etc.), religion (Felicia Dumas, « La Rencontre avec l'Ancien dans les textes narratifs de spiritualité monastique »), théâtre (Šárka Novotná, « Rencontres théâtrales dans l'univers littéraire de Michel Tremblay »), psychanalyse (Anne-Marie Houdebine-Gravaud, « Freud Saussure ou Linguistique et Psychanalyse, une résistible Rencontre »), bande dessinée (Justin S. Wadlow,

« Edmond Baudoin et Fabrice Neaud : l'accueil des visages ») et cinéma (Nicoleta-Mariana Iftimie, « La dualité Rencontre-Séparation dans deux versions cinématographiques de *Roméo et Juliette* »).

Remarquons la démarche herméneutique de Mioara Mocanu, s'appuyant sur le modèle actantiel développé par Greimas, le support textuel étant le *Chant XV* du représentant du premier romantisme allemand, Friedrich von Hardenberg (1772-1801), connu par ses lecteurs sous le pseudonyme de Novalis. Du point de vue thématique, souligne l'auteur, le *Chant XV* fait partie du cycle des Chants religieux (*Geistliche Lieder*), écrit entre 1799-1800 ; dédiés à la Vierge Marie, la Grande Médiatrice entre l'Homme et la Divinité, les deux poèmes reposent sur la vocation de l'achèvement et de la « magnification », correspondant à des fonctions spirituelles précises, exercées dans l'espace de culture européen à partir du Moyen Age jusqu'à l'époque romantique et au-delà. Notons, également, l'analyse – faite par Felicia Dumas – de l'interaction auteur – texte narratif – traducteur – éditeur – lecteur francophone, provoquée par le référentiel d'une rencontre réelle, effective, de nature spirituelle, de l'auteur et du traducteur avec les protagonistes de leurs livres, appelés dans les cultures traditionnellement orthodoxes des Anciens, des Gérondas ou des Startsy : quatre textes narratifs de spiritualité monastique orthodoxe traduits en langue française, engendrés du point de vue narratif par de telles rencontres : *Le Père Cléopas* (auteur : l'archimandrite Ioannichié Balan ; traducteur : le hiéromoine Marc), *Le Père Païssié* (auteur : le père archimandrite Ioannichié Balan ; traductrice : Felicia Dumas), *Lettres* (auteur : Père Païssios, moine du Mont Athos ; traductrice : la sœur Svetlana Marchal et les moniales orthodoxes du monastère Souroti de Thessalonique), *Anthologie de conseils* (auteur : le père Porphyre ; traducteur : Alexandre Tomadakis). De même, remarquons l'excellent article d'Evagrina Dîrțu, portant sur la littérature d'enfance et de jeunesse, ce « territoire littéraire protéiforme et complexe », situé à la croisée de plusieurs « chemins » génériques et formels, entre le conte et le roman d'apprentissage, entre le fantastique et le merveilleux, un genre d'écriture qui ne cesse de fasciner les jeunes et les adultes pareillement.

Fruit d'un intéressant échange interculturel, ce corollaire de recherches plurielles *La rencontre ou le moment zéro du narratif* porte l'empreinte d'une fructueuse amitié, défiant la géographie et l'espace (les auteurs proviennent de France, de Roumanie, de Croatie, du Chili et de la République Tchèque) et a l'ambitieux but d'inciter à une lecture également plurielle.

## BOOK REVIEW

# Charlotte Perkins Gilman, *Femeile și economicul, Tărâmul-ei, Tapetul galben*

● Traducere și prefată de Amelia Precup, postfață și revizuirea traducerii de Mihaela Mudure ● Colecția „Gen și cultură”, Editura Limes, 2016, 359 p.

IULIA ANDREEA MILICĂ  
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

În ianuarie 1892, Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) publica în revista *The New England Magazine* nuvela *The Yellow Wallpaper* (*Tapetul galben*), care rămâne, până în ziua de azi, textul cel mai cunoscut din opera scriitoarei americane. Povestirea atrage atenția cititorilor sfârșitului de secol al XIX-lea asupra unor probleme grave, precum depresia postpartum, situația marginală a femeii în societate și în familie, izolarea și oprimarea acesteia sub aparență protecției (exagerate, de altfel), care îi anulează personalitatea. În 1913, autoarea publică un articol intitulat „Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*” („De ce am scris *Tapetul Galben*”), în care își mărturisește propria experiență în materie de depresie, boală din care a ieșit doar ignorând sfaturile medicilor care i-au impus odihnă și izolare (the „rest cure”), aparent singura soluție de vindecare, și reîntorcându-se la o viață activă. Dincolo de elementul autobiografic, această nuvelă care face parte din aproape toate antologiile de literatură americană a devenit o piatră de temelie pentru înțelegerea mișcării feminine din secolul al XIX-lea, din care face parte și Charlotte Perkins Gilman. Din păcate, însă, dincolo de famoasa nuvelă, cariera bogată a scriitoarei Charlotte Perkins Gilman rămâne, în mare parte, necunoscută publicului larg.

În acest context, traducerea unor lucrări importante ale autoarei în limba română se înscrie nu doar în efortul de a-i populariza textele în

Charlotte Perkins  
GILMAN



FEMEILE ȘI ECONOMICUL  
TĂRÂMUL-EI  
TAPETUL GALBEN

România, ci și de a contura imaginea unei scriitoare a cărei operă, luată în întregul său, este mult mai complexă și mai nuanțată decât ar putea transmite simpla lectură a nuvelei *Tapetul galben*.

Volumul este prima traducere în limba română a lucrărilor autoarei americane care nu a beneficiat, în fapt, de prea multă atenție critică în România. De aceea, el este foarte util specialiștilor în literatură americană și totodată interesant pentru publicul larg: pe de o parte, deoarece texte alese spre traducere sunt reprezentative pentru opera scriitoarei și pentru epoca în care au fost produse, iar, pe de altă

parte, fiindcă ediția beneficiază de un aparat critic bine documentat prin prefața semnată de traducătoarea Amelia Precup și postfața Mihaelei Mudure. Cartea conține trei dintre screrile importante ale lui Gilman: lucrarea teoretică *Femeile și economicul* (*Women and Economics*), uteopia feministă *Tărâmul-ei* (*Herland*) și nuvela mai sus menționată.

Prin *Femeile și economicul*, cititorul se familiarizează cu, poate, cea mai importantă fațetă a personalității lui Gilman, cea de feministă militantă și autoare de texte teoretice, și face cunoștință cu cel mai bine receptat text teoretic al acesteia. Premisa de la care pornește autoarea este aceea că evoluția umană a fost condiționată de o serie de constrângeri interne sau externe. Dintre aceste constrângeri ar face parte factorii de mediu, procurarea hranei și agonisirea traiului, factorii sociali. În acest context, evoluția diferită, în cazul speciei umane, a bărbaților și a femeilor este datorată, conform lui Charlotte Perkins Gilman, transformării relațiilor sexuale în relații economice. Prin căsătorie și maternitate, femeia își pierde independența economică și este forțată să ducă o existență marginală în societate, secundară ca importanță și oprimată. Femeia condiționată astfel a devenit slabă și neajutorată și a trebuit să își dezvolte, în mod artificial și exagerat, anumite atribute sexuale, în sprijin excesul de interes pentru aspectul fizic (frumusețe fizică și eleganță), femininitatea, senzualitatea, care îi pot asigura acesteia succesul în societate, printr-o căsătorie avantajoasă. Cu alte cuvinte, insistă Gilman, caracterele sexuale ale femeii devin singurul mijloc al acesteia de a-și asigura traiul, iar dezvoltarea lor se face în detrimentul altor abilități (o educație complexă, profesionalizare în anumite domenii) sau libertăți (libertate de mișcare în afara căminului, libertate de exprimare). Argumentația scriitoarei este complexă și se dezvoltă pe palierile tematice diverse: căsătorie, maternitate, educație, procurarea hranei, îngrijirea casei, relațiile cu bărbații și cu alte femei, etc., autoarea demonstrând că toate aceste domenii au avut de suferit din cauza transformării femeii într-o ființă casnică, inferioară, timidă, neajutorată și supusă.

Charlotte Perkins Gilman oferă și soluții pentru ieșirea din această situație: lărgirea spectrului profesiilor la care au acces femeile, exter-

nalizarea și profesionalizarea activităților domestice, de pe urma cărora ar beneficia toți membrii societății (mai bine hrăniți și îngrijiți de persoane special pregătite în acest scop), transformarea căsătoriei într-un parteneriat în care membrii să aibă drepturi egale și să muncească împreună pentru bunăstarea și fericierea familiei lor. Gilman, aşadar, militează pentru cooperare, egalitate, toleranță și înțelegere și, chiar dacă schimbarea nu este nici ușoară și nici confortabilă, beneficiile rezultante ar fi enumerate, iar progresul nu ar mai fi frânat de „influența forțelor primitive”, ci s-ar realiza nestingerit și rapid, pentru că „femeile și bărbații vor fi pe picior de egalitate din punct de vedere economic” (192).

Utopia feministă *Tărâmul-ei* (*Herland*) se constituie într-o exemplificare literară a eseuului *Femeile și economicul*. Scriitoarea americană își imaginează o lume izolată de restul civilizației umane de un catastrofă naturală și de un război, ascunsă celorlalți și protejată geografic de forme de relief greu de trecut. Acolo, femeile rămase singure, fără bărbați, evoluează în mod diferit față de femeile din societățile umane supuse legilor patriarhale. Trei bărbați din America se hotărăsc să exploreze acest ținut misterios și află detalii despre lumea femeilor, dar povestesc, în același timp, despre lumea din care vin, făcând comparații cu aceasta. De cele mai multe ori, lumea oamenilor este în dezavantaj în fața societății conduse de femei. „Comparăriile sunt odioase” (251) se intitulează cel de-al cincilea capitol, iar cei trei călători ce vin dintr-o lume unde, insistă ei, femeile sunt „iubite, onorate, ținute în casă să se-ngrijească de copii” (252), realizează, în cele din urmă, gravele nedreptăți la care acestea sunt, de fapt, supuse. Pe de altă parte, în lipsa bărbaților, locuitoarele din Herland au construit o lume în care primează egalitatea, dragoste, bunăvoie, toleranță și empatia, în care femeile sunt educate și folosite în societății, în care nu există săracie, violență, criminalitate sau pedeapsă. După cum mărturisesc cei trei călători, cunoașterea propriei lor lumi nu îi pregătește pentru ceea ce vor experimenta în această lume nouă: „Ne aşteptam la o monotonie și la o supușenie tâmpă, dar am găsit o ingeniozitate socială provocatoare, mult peste a noastră. ... Ne aşteptam la meschinării, și am dat peste o

conștiință socială pe lângă care națiunile noastre arată ca niște copii gâlcevitori. ... Ne așteptam la gelozie, și am găsit o puternică afecțiune de surori. Ne așteptam la isterie și am găsit un standard de sănătate și vigoare". Comparațiile continuă în defavoarea lumii reale în care femeile sunt văzute ca sclavele „vanității muierestii”, subjugate de „volane și volănașe” (269) și incapabile să depășească acest statut frivol, neimportant și marginalizant. Pe femeile din Herland, conchide naratorul, „trebuie să le iubești « superior » și nu ca fiindu-ți inferioare. Ele nu erau animale de companie. Nu erau servitoare. Nu erau timide, lipsite de experiență sau neajutorante” (327).

Dacă *Tărâmul-ei* este o exemplificare optimistă a colaborării dintre sexe și a posibilității de regenerare și schimbare în bine a lumii prin cooperare, parteneriat, bunăvoiță și toleranță, *Tapetul galben* prezintă varianta pesimistă: efectele nocive pe care le au marginalizarea, controlul și izolarea asupra femeii. Finalul nuvelei, după cum remarcă în prefață Amelia Precup, este totuși ambiguu: „este femeia înfrântă sau învingătoare?” s-au întrebăt generații de critici și cititori. De fapt, tocmai această ambiguitate devine importantă, deoarece „chiar și simpla ridicare a acestei probleme reprezintă o victorie în ceea ce privește problematizarea pertinenței ierarhiei de gen” (12).

Aparatul critic inclus în volum contextualizează operele scriitoarei și aduce informații suplimentare care sunt foarte importante pentru conturarea unei imagini cât mai clare asupra lui Charlotte Perkins Gilman, trimițând la alte scrieri și la momente importante din biografia autoarei.

Bazată pe o bibliografie bogată și la zi, prefața Ameliei Precup face o introducere necesară unei mai bune înțelegeri nu doar a textelor, ci și a legăturilor dintre cele trei fațete ale feminității, aşa cum a fost ea înțeleasă de către scriitoarea americană. Acest studiu reliefiază mai ales imaginea de feministă militantă a lui Gilman, exprimată atât prin texte teoretice, cât și prin exemplificările ficționale ale ideilor sale revoluționare.

Postfața semnată de Mihaela Mudure aduce detalii valoroase referitoare la scriitoarea Charlotte Perkins Gilman – poetă, nuvelisă și romancieră – și la operele importante din cari-

era ei impresionantă. Analizele de mare finețe întreprinse asupra romanelor, dar și asupra unor nuvele semnificative, printre care și *Tapetul Galben*, sunt completate cu referiri la autori care au inspirat-o pe Gilman, precum Henry James sau William Shakespeare, și care o plasează pe autoarea americană în galeria scriitorilor care merită atenția publicului.

Scopul acestui volum este, după cum remarcă Mihaela Mudure, „spargerea acestui tavan de sticlă al receptării românești” (349), iar autoarea conchide – cu ironie, dar și cu o profundă înțelegere a realităților vremii lui Gilman, și totodată a vremurilor noastre – că „prezenta traducere românească a scrisorilor lui Charlotte Perkins Gilman are o importantă semnificație culturală” (358) deoarece, cu un secol în urmă, scriitoarea americană răspunde deja multor întrebări care se mai pun și în ziua de azi, semn că, deși multe lucruri s-au schimbat în societatea umană, foarte multe au rămas, din păcate, captive ale stereotipului și inechității. Studiile care însotesc traducerea constituie, de asemenea, o invitație la lectură, prin promisiunea de a oferi cititorilor o scriitoare interesantă și plină de ironie, înzestrată cu o cunoaștere matură a mecanismelor sociale și cu idei actuale, în ciuda decalajului temporal dintre ea și noi.

# Acta Iassyensia Comparationis

## Recent Issues:

No. 19 / 2017	Crize familiale / Family crises / Crises familiales
No. 18 / 2016	Călătorii și călători / Travels and travellers / Voyages et voyageurs
No. 17 / 2016	Nebunie / Madness / Folie
No. 16 / 2015	Frontiere / Frontiers / Frontières
No. 15 / 2015	Eroi și anteroi / Heroes and Antiheroes / Héros et antihéros
No. 14 / 2014	Scent, Sound and Colour / Odeur, Son et Couleur

## Acta Iassyensia Comparationis

### EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu  
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ştefan  
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țîței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădelejă (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mihaela Lupu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Nicoleta Cinpoes (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Andrei Sebastian Stipiu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

### ADVISORY BOARD

Ştefan Avădanei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevrel (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoișe (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), acad. Eugen Simion (profesor consultant, Universitatea din București, România, președintele Secției de Filologie și Literatură, Academia Română), Petruța Spânu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România & Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Elena-Brândușa Steiciuc (Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (București, România & Brasília, Brasil).

# **Acta |assyenia Comparationis**

**ISSN (online): 2285 – 3871**

**Website:**

**[http://literaturacomparata.ro/Site\\_Acta/index.html](http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html)**