

gérard genette

Aurul cade sub fier • Vîrtej încremenit • Fericirea lui Mallarmé? • Utopia literară • Psiholecturi • Structuralism și critică literară • Figuri • Tăcerile lui Flaubert • Literatura ca atare • Rațiunea criticii pure • Literatura și spațiul • Frontiere ale povestirii • Verosimil și motivație • Le jour, la nuit • Limbaj poetic, poetică a limbajului • „Stendhal” • Critică și poetică • Poetică și istorie • Metonimia la Proust •

figuri

editura univers

GÉRARD GENETTE

FIGURI



GÉRARD GENETTE
FIGURES I. FIGURES II. FIGURES III
© Éditions du Seuil, 1966, 1969, 1972, Paris

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sint rezervate Editurii UNIVERS

FIGURI

GÉRARD GENETTE

Selecție, traducere și prefață de
ANGELA ION • IRINA MAVRODIN

București, 1978
Editura UNIVERS

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

CULEGEREA de față cuprinde următoarele studii : *L'or tombe sous le fer* ; *Vertige fixé* ; *Bonheur de Mallarmé ?* ; *L'utopie littéraire* ; *Psycholectures* ; *Structuralisme et critique littéraire* ; *Figures* ; *Silences de Flaubert* ; *La littérature comme telle (Figures I)* ; *Raisons de la critique pure* ; *La littérature et l'espace* ; *Frontières du récit* ; *Vraisemblance et motivation* ; *Le jour, la nuit* ; *Langage poétique, poétique du langage* ; „*Stendhal*“ (*Figures II*) ; *Critique et poétique* ; *Poétique et histoire* ; *Métonymie chez Proust (Figures III)*.

Notele, când nu se face altă specificare, aparțin autorului.

Traducerea textelor a fost făcută împreună cu următorii studenți de la Universitatea din București, Facultatea de limbi străine, secția de limbă și literatură franceză : Carmen Aga—Florentina Bunea — Mariana Chiriță — Narcisa Ciaușu — Roxana Ciorte — Ruxandra Constantinescu — Maria Cudelcă — Adriana Drăgușescu — Carmen Gribincea — Anca Magherescu — Cristina Maliutin — Adina Petrușoni — Mihaela Adina Popescu — Jana Rotescu — Rodica Stoenescu — Liliana Stoicescu — Mirela Șetraru — Simona Ștefănescu — Doina Țolescu — Flavia Vernescu.

PREFAȚĂ

APROPRIEREA de pe pozițiile esteticii marxiste, într-o viziune științifică integratoare, a unor moduri de abordare și metode ale criticii moderne, ni se pare nu numai posibilă, ci și necesară. Un demers care ar putea deveni stimulator ni s-a părut a fi cel întreprins de Gérard Genette prin câteva studii cu caracter programatic, dar și prin cele în care, aplicată la cîțiva autori, critica literară devine poetică, aflîndu-și totodată originea în aceasta. La Genette, reprezentant de prim ordin al așa numitei Neo-retorici, întîlnim, după părerea noastră, sub forma cea mai cristalizată, un punct de vedere istorist, exprimat dealtfel și de către alți teoreticieni aparținînd aceleiași direcții, ca Barthes, Todorov etc. „Într-un anume moment al analizei formale *trecerea la diacronie* se impune“, „refuzul diacroniei sau interpretarea ei în termeni nonistorici aducînd prejudicii teoriei înșăși“, precizează el, la modul cel mai categoric, în *Poétique et histoire*. Nu există deci incompatibilitate, în analiza formelor, între studiul sincron (analiza imanentă, „lectura“, „descrierea“ textului, care încearcă să reconstituie sistemul textului) și studiul diacronic.

Refuzul istoriei, atribuit uneori nediferențiat criticii formaliste, este o punere între paranteze provizorie în cazul celor mai importanți reprezentanți ai ei, o suspendare metodică. După Genette, ale cărui afirmații în acest sens ni se par cel mai sistematic susținute, această critică, ce ar trebui mai corect numită, spune el, teorie a formelor literare sau poetică, este menită să întîlnească în mod inevitabil în drumul ei istoria.

În această nouă concepție despre statutul criticii și cel al poeziei, privite ca discipline complementare între care există schimburi neîncetate, ambele considerate a fi o apropiere fundamentală de literatură, în timp ce istoria literară în sens tradițional (biografie, surse și influențe ale operelor, „geneza“ și „ecourile“ acestora etc.), ca și tehnicile filologice de descifrare și de stabilire a textelor, nu sînt decît discipline anexe în studiul literaturii (pentru că nu o abordează în aspectele ei specifice), critica este, prin caracterul ei necesarmente discontinuu, analogă cronicii, în timp ce poetica este domeniul propriu-zis al istoriei, pentru că la acest nivel se realizează viziunea unor ansambluri omogene de opere existente, sau virtuale, care suferă transformări coerente, a căror legi-

tate poate fi surprinsă, și nu colecții fortuite de opere autonome și singulare. O istorie specifică a literaturii s-ar defini, așadar, ca istorie a legilor de evoluție a formelor literare (legitatea neputînd fi surprinsă decît la acest nivel de generalizare, care depășește studiul operei individuale, întemeindu-se totodată pe el).

Sursele unui atare punct de vedere, citate de Genette, sînt mai vechi. După Tînianov, încă din 1927, „obiectul specific al istoriei literare este această *variabilitate* a literaturii“. Formaliștii ruși folosesc încă în primele lor texte noțiunea de „evoluție literară“, iar Eichenbaum scrie în 1927: „Teoria își cerea dreptul de a deveni istorie“. Tot după Tînianov, noțiunea fundamentală a istoriei literare fiind aceea a substituiri sistemelor, o perioadă literară poate fi definită ca un răstimp în care un anume sistem se menține fără mari schimbări. Orice schimbare importantă în discursul literar afectează întreg sistemul, provocînd astfel înlocuirea unui sistem prin altul. Istoria literară trebuie deci să se ocupe de trecerea de la un sistem la altul, după ce a abordat sincron sistemul unei perioade literare. Altfel spus, „istoria literară trebuie să studieze *discursul literar* și nu operele, ceea ce o definește ca parte a poeziei“.

În consens cu Tînianov și Jakobson (citați de Genette, care le adoptă punctul de vedere), istoria literaturii (sau a artei) este strîns legată de celelalte serii istorice: fiecare dintre aceste serii comportă un fascicol complex de legi structurale care îi este propriu. Mai curînd decît de „reflex“, relația dintre seria literară și celelalte serii istorice este de participare, de interacțiune etc. În studierea acestei relații trebuie stabilită o ierarhie. Iată de ce istoria literară trebuie studiată numai pornind de la seriile *încevinate*, de la examinarea condițiilor *imEDIATE*, și nu de la seriile cauzale îndepărtate, deși importante. Printre aceste serii *încevinate* se numără în primul rînd „comportamentul verbal general al unei societăți“. O opinie asemănătoare este și cea afirmată de către Cercul lingvistic de la Praga: „Pe viitor, istoria literaturii nu trebuie să mai fie concepută ca un comentariu dezlinat al elaborării unor fenomene extraliterare, ci ca o serie neînteruptă, deși susținută de evoluția societății precum un fluviu de albia lui“.

Aceste vederi, bogate în consecințe privind posibilitatea unei istorii a literaturii concepută în specificitatea ei, sînt fără îndoială și rezultatul influenței unor texte fundamentale ale gîndirii marxiste, care a marcat în mod decisiv gîndirea contemporană (inclusiv teoria și critica literară). Este simptomatic faptul că primul care încearcă să fundamenteze nu numai teoretic ci și practic o istorie a literaturii (franceze) ca „istorie a formelor literare“ este un critic marxist (Lucien Goldmann). Ideea însăși de structură, de sistem, de forme (toți acești termeni apar cu o foarte

mare frecvență în textele marxiste) determinate istoric și văzute în succesiune dialectică, abordate, așadar, științific, adică în ceea ce au ele mai general, pe baza particularităților concrete, este o idee nu numai compatibilă cu gândirea marxistă ci, fără îndoială, inspirată din ea. Teza condiționării literaturii de către „seriile cauzale îndepărtate”, considerate „importante”, dar nu direct, ci prin mijlocirea seriilor imediat învecinate, poate fi raportată ea însăși la cunoscutele texte ale lui Engels: „Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează totodată și una asupra celeilalte, precum și asupra bazei economice. Situația economică nu este *singura cauză activă*, toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacțiune pe baza necesității economice, care, în *ultimă instanță*, se impune întotdeauna” (Scrisoarea către H. Starkenburg din 25 ian. 1894, în Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă*, Editura Minerva, B.P.T., 1974, p. 11); „...potrivit concepției materialiste a istoriei, factorul hotărâtor în istorie este în *ultimă instanță* producerea și reproducerea vieții reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Și dacă cineva denaturează aceasta, afirmând că factorul economic este *singurul* hotărâtor, prefăce teza de mai sus într-o frază goală, abstractă și absurdă” (Scrisoarea către I. Bloch din 21—22 sept., 1890, ibidem, p. 10; sublinierile în text).

Aceste premise teoretice, care afirmă că există relații indisolubile între literatură și realitate, cea de a doua condiționând-o pe prima, dar că aceste relații sînt de natură nonimediată, mod ce apare, mai mult sau mai puțin explicit, la o bună parte dintre criticii moderni, comportă dificultăți privind fundamentarea general-teoretică și metodologică ce, după cum Genette însuși recunoaște, nu au fost încă depășite. Tentația și promisiunea pe care le închid continuă însă să rămînă mari. El pare a situa istoria literaturii pe tărîmul ei specific, a-i da ca obiect literatura însăși, conferindu-i totodată rigoare științifică prin demersul programatic vizînd a degaja legile generale de transformare a operelor literare, văzute nu sub specia particularului și accidentalului, ci sub aceea a generalului și necesarului, atribute în afara cărora se consideră că nu poate fi vorba de o adevărată (=științifică) istorie a literaturii.

Totuși o istorie a literaturii ca știință a generalului poate să apară ca o contradicție în termeni, specificul literaturii, al artei, constînd tocmai în unicitatea faptului de creație, studiul literaturii în specificitatea ei fiind tocmai studiul diferențelor, al operelor ca structuri diferențiate. Dar un atare postulat nu presupune sacrificarea analizei operei ca fapt unic, concret și, în acest sens, ireductibil și irepetabil, ce nu poate fi înseriat ci, dimpotrivă, se întemeiază pe ea în virtutea raportului dialectic dintre

general și particular, dintre invarianță și specific, ce se modelează în acest caz și ca trecere de la diacronic la sincron, și invers.

Istoria literaturii, așa cum s-a constituit prin tradiție, își are justificarea și utilitatea ei, pe care Genette nu-și propune să le conteste. Mai mult, ea există, în timp ce cealaltă, propunând o viziune de ansamblu, omogenă și coerent structurată, riscă, poate, să rămână doar o splendidă utopie (cf. Valéry, care imagina „o istorie a literaturii înțeleasă nu atât ca istorie a autorilor și a accidentelor carierei sau operelor lor, cât ca o Istorie a spiritului în calitatea lui de producător și de consumator de «literatură», istorie care s-ar putea face fără să se pronunțe numele vreunui scriitor”, comentat de Genette: „Această viziune unificată a cîmpului literar este o utopie foarte profundă, și care seduce nu fără temei...” — *Structuralisme et critique littéraire*).

O istorie a literaturii considerată în ea însăși (și nu în circumstanțele sale exterioare) și pentru ea însăși (și nu ca document istoric), al cărei obiect ar fi istoria elementelor totodată durabile și variabile, transcendente operelor literare și constitutive ale jocului literar, *formele literare* (de exemplu, codurile retorice, tehnicile narrative, structurile poetice etc.), are ca punct de plecare, după părerea lui Gérard Genette, „redescoperirea și redefinirea categoriilor formale moștenite de la o tradiție foarte veche și pre-științifică”. Spre aceasta tinde așadar cu precădere efortul teoretic al lui Genette, spre constituirea unei teorii generale a formelor literare, *poetica*; disciplină complementară criticii literare aplicată operei particulare și care în mod necesar trebuie să preceadă istoria literaturii, întrucît ea îi degajează acesteia obiectele.

Concepută în acest mod, poetica urmărește să elucideze relația care poate exista între singularitatea unui text și teoria generală a formelor literare. Astfel, pe parcursul celor trei volume de studii publicate de Gérard Genette sub titlul general *Figures*, poeticianul precede, sau însoțește în permanență criticul și istoricul literaturii.

Din confruntarea operelor literare particulare cu categoriile formale reexamine și reevaluate de Genette, care parcurge un spațiu literar foarte întins, mergînd de la poetica barocă la povestire sau la limbajul poeziei moderne, poeticianul degajează un sistem general al *posibilelor* discursului, în spiritul unei concepții deschise asupra literaturii, care nu codifică în categorii fixe ca vechea retorică a erei clasice, preocupată să erijeze tradiția în normă și să canonizeze ceea ce s-a scris, ci valorizează toate resursele textului literar, originalitatea și inovațiile care anunță evoluții ulterioare. Saint-Amant, Montaigne, Corneille, Doamna de Sévigné, Balzac, Stendhal, Flaubert, Mallarmé, și cu precădere Proust, reperele principale și punctele de sprijin ale demonstrației, sînt citați în lu-

mina a ceea ce au contribuit să creeze, căci, spune Genette, „citim trecutul în lumina prezentului“, dispunând de avantajul de a avea perspectiva asupra transformării și modificării unor forme literare de-a lungul epocilor. Iar Genette definește orice element, orice unitate a povestirii, orice formă literară prin caracterul său funcțional, adică, între altele, prin corelația cu alte elemente, modificarea unei funcții antrenând inevitabil modificarea celorlalte.

De un interes metodologic deosebit este studiul de poetică aplicată la analiza discursului narativ proustian, intitulat *Discours du récit, essai de méthode* și publicat în *Figures III*, studiu spre care converg toate observațiile lui Gérard Genette privitoare la acest tip specific de discurs, povestirea (*récit*), expuse în volumele anterioare (*Silences de Flaubert*, *Frontières du récit*, *Vraisemblance et motivation*, „*Stendhal*“ etc.). Demersul epistemologic, relevarea dialecticii generalului și particularului, conjugă analiza specificității narațiunii proustiene cu efortul teoretic pentru elaborarea unei poetici narrative, numită de Genette *narratologie*, știința posibilelor discursului narativ, confirmată și verificată nu numai de romanul lui Proust *À la recherche du temps perdu*, care constituie corpusul analizei, ci și de principalele momente ce articulează evoluția genului, începând cu *Iliada* și *Odissea* și trecând prin arhetipul balzacian, model al narațiunii clasice și punct obligatoriu de referință pentru o istorie a formelor narrative. Căci, după cum mărturisește Gérard Genette, căutând specificul a găsit universalul, punând fără voia lui critica în serviciul teoriei.

Premisa teoretică, implicând recunoașterea raportului care leagă categoriile lingvistice și categoriile discursive, este constatarea că orice povestire „este o producție lingvistică asumînd relatarea unuia sau mai multor evenimente“, afirmație care legitimează abordarea povestirii ca *expansiunea unui verb*. Plecînd de aici, Gérard Genette organizează și formulează analiza discursului narativ după categoriile împrumutate gramaticii verbului, care se reduc la trei clase fundamentale de determinări, *temps* (relațiile temporale între povestire și diegeză), *mode* (modalitățile, formele și gradele „reprezentării“ narrative) și *voix* (modul în care este implicată în narațiune instanța producătoare a discursului narativ și cei doi protagoniști ai săi, naratorul și destinatarul).

În ciuda unei sistematizări care ar putea părea excesiv de riguroasă și a proliferării terminologice (*analepse*, *prolepse*, *ellipse*, *paralipse*, *syllepse*, *anisochronie*, *singulatîf*, *focalisation*, *diégétique*, *extradiégétique*, *métadiégétique* sînt doar cîțiva din termenii preluați sau creați de Gérard Genette pentru a defini categoriile discursului narativ), efortul poeticianului are drept scop să ofere teoriei literare și implicit istoriei lite-

raturii câteva obiecte de studiu mai riguros conturate decât entitățile tradiționale.

Depart de a reprezenta o tehnicitate aridă, multiplicarea terminologiei folosită atestă grija pentru acuratețea terminologică și precizia conceptuală, începînd cu conceptul fundamental al naratologiei, termenul *récit* care, după cum constată Gérard Genette, acoperă trei realități diferite, ce se cer desemnate prin termeni diferiți cu valoare univocă. Astfel, pentru a evita orice confuzie, poeticianul desemnează prin cuvîntul *récit* enunțul narativ, textul, discursul narativ care asumă relatarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente, prin *histoire* sau *diégèse* semnificatul sau conținutul narativ și prin *narration* actul narativ producător. În acest mod valoarea operațională a conceptelor utilizate sporește considerabil, oferind analistului un instrument de cercetare de o mare precizie și finețe, cu aplicabilitate generală la studiul oricărui tip de povestire, clasică sau modernă.

În aceasta constă interesul metodologic principal al cercetărilor de naratologie întreprinse de Gérard Genette, care cu o lipsă de ostentație și uneori cu o autoironie de bun augur, dovedește că posedă arta rară de a îmbina spiritul riguros și exact, indispensabil oricărui efort științific care vizează descoperirea generalului, cu sensibilitatea față de unicitatea operei analizate, manifestîndu-și discret preferința pentru acele elemente care în textul proustian — obiect predilect al preocupărilor poeticianului — sînt nu numai „lizibile“, sau clasice, dar, mai ales, „scriptibile“, adică moderne.

ANGELA ION și IRINA MAVRODIN

„AURUL CADE SUB FIER“

DACĂ dăm crezare unei idei curență la istoricii artei și mai mult încă la esteticienii care s-au preocupat de elaborarea unei filosofii a artei baroce, formele noi care apar la sfârșitul secolului al XVI-lea ar exprima o descoperire a mișcării, o eliberare a structurilor, o animare a spațiului, al căror mesaj s-ar întâlni cu cel al Naturii pentru a substitui normelor clasice de ordine și număr, valori vitale, cele ale fluidității, expansiunii, profuziunii : curbe și contra-curbe, fațade scobite, perspective care se pierd în depărtări, proliferare a decorului, înflorire a volutelor, înmugurire a stucurilor, strălucire a transparentului, revărsare bogată de tapiserii și torsade, toate aceste trăsături caracteristice par într-adevăr să urmărească idealul unui spațiu mișcător și expresiv ale cărui modele se găsesc în Natura „vie“ : ape curgătoare, cascade, elan vegetal, îngrămădiri și prăbușiri, arhitecturi nebuloase. Și chiar fără să invocăm exemplul prea explicit al decorului manuelin, fântinile lui Bernini, unele fațade ale lui Borromini, anumite compoziții ale lui Rubens pot acredita această interpretare vitalistă, cu siguranță singura pe care o reține, pentru uzul publicului, mitul Eternului Baroc.

Dacă abordăm în acest spirit poezia franceză a acelei epoci, descoperirea textelor rezervă o ciudată surpriză, și poate o decepție. Nimic mai puțin fluid, mai puțin imprecis, mai abrupt decât viziunea care se exprimă în ele. Desigur, universul oferă aici mai întâi o profuziune de culori, de substanțe, de calități sensibile și la primul contact uimește tocmai prin bogăția lui, dar curînd calitățile se organizează în diferențe, diferențele în contraste, și lumea sensibilă se polarizează conform legilor stricte ale unui fel de geometrie materială. Elementele se opun în cupluri : Aerul și Pămîntul, Pămîntul și Apa, Apa și Focul, Recele și Caldul, Luminosul și Întunecatul, Solidul și Lichidul își împart cu o rigiditate protocolară diversitatea tonurilor și a materiilor.

Am putea să facem o comparație instructivă între celebrul sonet al lui Ronsard despre moartea Mariei : *Comme*

on voit sur la branche ... și oricare poezie galantă din epoca următoare. La Ronsard, poemul lunecă ușor spre o stare de fuziune care nu traduce numai metamorfoza în floare a tinerei moarte ; prin jocul sonorităților, al rimelor în — *eur* (*fleur*) și în — *ose* (*rose*), prin fluiditatea ritmului, prin contaminarea imaginilor, poemul traduce îmbălsămarea limbajului însuși în unitatea substanțială. Prin mijlocirea tandrei magii a unei ofrande funebre onctuoase și consolatoare,

*Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs...*¹

poemul devine la rîndul lui trandafir, trup parfumat, propeșime apărată prin miracol de disociere și de moarte. Tocmai la atari efecte se gîndea Proust, fără îndoială, vorbind despre „Vernisul Maeștrilor“, atunci cînd scria că „frumusețea absolută“ a unor opere vine de la „un fel de imprecizie, de unitate transparentă, în care toate lucrurile, pierzîndu-și aspectul primordial de lucruri, se rînduiesc unele lîngă altele într-un fel de ordine, pătrunse de aceeași lumină, văzute unele în altele, fără ca vreun cuvînt să rămînă în afară, să rămînă refractar acestei asimilări“².

Poetica barocă pare să fie, dimpotrivă, și prin vocație, *refractară* oricărei *asimilări* de acest ordin. Putem regăsi pe obrajii alor sale Phyllis și Amarylles trandafirii lui Ronsard, dar și-au pierdut tot parfumul și odată cu el toată puterea lor de iradiere : Trandafiri și Crini, Trandafiri și Garoafe, Garoafe și Crini depun pe fețele acestor Frumoase un sistem de contraste ordonate și fără nuanțe. Aceste flori de-o eleganță dichisită, pe care nu le înviorează nici o sevă și nu le amenință nici o descompunere,

*On ne voit point tomber ni tes Lys ni tes Roses*³,

nu mai sînt flori, abia sînt culori : sînt Embleme care se atrag și se resping fără să se întrepătrundă, ca piesele unui joc ritual sau figurile unei Alegorii.

¹ Drept funeralii primește-mi lacrimile și durerea, / Acest vas plin cu lapte, acest coș plin cu flori... (N. T.).

² *Lettre à la comtesse de Noailles, Correspondance*, II, p. 86.

³ Mainard, *La Belle Vieille*.

Nu vezi căzînd nici Crinii, nici Trandafirii tăi (N.T.).

Dealtfel, florile nu mai compun esențialul în repertoriul metaforic al galanteriei, sau mai degrabă nu mai figurează în acest repertoriu decât ca materii prețioase printre altele, într-un sistem cu dominantă *minerală*, și mai exact *lapidară*, ale cărui efecte le imită. Astfel, când Tristan l'Hermite scrie :

*Ses yeux sont de Saphirs et sa bouche de Roses
De qui le vif éclat dure en toute saison.*¹

relativa este aparent ambiguă, nu numai prin construcția ei (*De qui* are două antecedente sau unul singur?), dar și pentru că *le vif éclat*, care se referă în mod logic la trandafiri de vreme ce persistența lor provoacă mirare, ar fi mai potrivit pentru safire; de fapt, este într-adevăr vorba de strălucirea trandafirilor, dar această strălucire este *vie* precum cea a unei pietre: trandafirul și-a preschimbat petalele într-o corolă de fațete, el nu se mai deschide, este *montat* ca o piatră prețioasă și lucește cu o *strălucire artificială*. Toate acestea îl încântă pe Tristan :

*Oh ! que ce réconfort flatte mes rêveries,
De voir comme les Cieux pour faire ma prison
Mirent des fleurs en oeuvre avec des pierreries !*

Ceva mai departe gura nu mai este Trandafiri, ci Rubine :

*Entrouvrant pour parler ses Rubis gracieux*²...

Cu Saint-Amant ne aflăm în inima tematicii materiale a barocului : zorile lui sînt *argintii*, dimineața lui *de aur*, *de purpură* și *de azur* se ridică deasupra unor pajiști de *email tremurător*, peștii își arată

*L'argent de leur échine à l'or du beau soleil.*³

¹ Tristan, *Les Agréables Pensées*.

Ochii-i sînt Safire și gura Trandafiri / A căror vie strălucire dăinuie întreg anotimpul (N. T.).

² Saint-Amant, *Moyse sauvé*.

Oh ! cît de mult îmi desfată visarea această mîngiere, / Cînd văd cum Cerurile spre a mă-încăușa / Oglindesc flori ferecate în nestemate pietre ! / Intredeschizîndu-și spre a vorbi Rubinele grațioase... (N.T.).

³ Argintul spinării în aurul frumosului soare (N.T.).

Baia Principesei Termuth, în *Moyse sauvé*, prezintă o extraordinară beție de pietre și metale prețioase. Într-o piscină de aur, de porfir, de jasp și de alabastru, de sîdef și de agat, apa Nilului devenită cristal primește un corp de *fildeş suplu* și de *marmură plutitoare*; părul răspîndește

un noble ruisseau d'or
*Dans le fluide argent des flamboyantes ondes.*¹

Aceluiași Saint-Amant zăpada Alpilor îi înfățișează *scînteii de aur, de azur și de cristal*², ea este *frumosul bumbac al cerului, o cale transparentă din al doilea metal* (argintul); și spectacolul secerîșului se rezumă în acest *raccourci*:

*L'or tombe sous le fer...*³

În care se aliază într-o manieră caracteristică o metaforă vizuală „spontană” (aurul grîului copt) și o metonimie cu totul convențională: *fierul* pentru *seceră*, *materia* pentru *obiect*. În această disonanță de figuri rezidă întreaga subtilitate a „poantei”. Nimic nu ilustrează mai bine mișcarea ascunsă prin care scriitura barocă introduce o ordine artificială în conținutul lucrurilor: „grîul cade sub seceră” este o întîlnire banală, un simplu accident; „aurul cade sub fier” este un conflict între metale nobile, un fel de duel. Se știe ce comentariu sever i-au inspirat asemenea artificii lui Pascal, care le folosea cel mai bine: „Cei care fac antiteze forțînd cuvintele sînt ca cei care fac ferestre false pentru simetrie: regula lor nu este de a vorbi potrivit, ci de a crea figuri potrivite”. Dar sensibilitatea barocă este în întregime în figuri: ce contează dacă spicul nu este de aur *așa cum* seceră este de fier, nu este vorba decît de a *salva aparențele*, începînd cu cele mai prețioase: cele ale discursului.

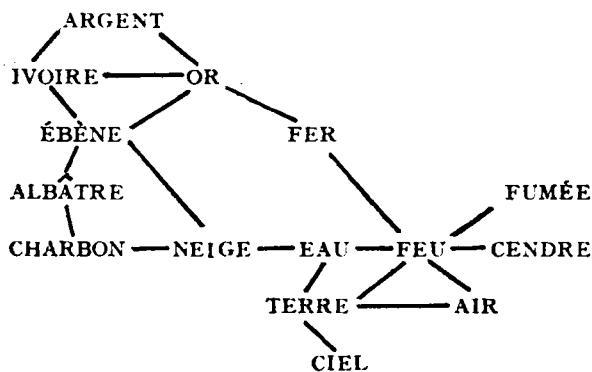
Într-adevăr, predilecția poetului baroc pentru termenii de orfevrărie și bijuterie nu exprimă esențialmente un gust „profund” pentru materiile pe care aceștia le desemnează. Nu trebuie să căutăm aici una din acele reverii de care vorbește Bachelard, în care imaginația explorează straturile secrete ale

¹ un nobil rîu de aur / În argintul fluid al strălucitoarelor unde, (N.T.).

² *Id.*, *L'Hiver des Alpes*.

³ *Id.*, *Sonnet sur la Moisson*.

unei substanțe. Dimpotrivă, aceste elemente, aceste metale, aceste pietre prețioase nu sînt reținute decît pentru funcția lor cea mai superficială și cea mai abstractă : un fel de *valență* definită printr-un sistem de opoziții discontinue, care evocă mai mult combinațiile chimiei noastre atomice decît transmutațiile vechii alchimii. Astfel, Aurul se opune cînd Fierului, cînd Argintului, cînd Fildeşului, cînd Abanosului. Fildeşul și Abanosul se atrag, după cum Alabastrul atrage Cărbunele sau Jaisul, care se opune Zăpezii, care se teme de Apă (sau Foc), care evocă pe de o parte Pămîntul (dar și Cerul), pe de altă parte Focul sau Flacăra, care cheamă aici Fumul, dincolo Cenușa etc. Valorile simbolice ale Apei (lacrimi), Fierului (lanțurile dragostei), Flăcărilor (tot dragostea), Cenușei (moartea) îmbogățesc sistemul, pe care aproximativ și parțial l-am putea schematiza astfel, pentru a evita douăzeci de citate inutile :



Amatorul de statistici ar putea cu ușurință verifica frecvența termenilor celor mai polivalenți, precum Aur sau Foc, și cea a asociațiilor celor mai bogate, deci cele mai stabile (Apa lacrimilor — Focurile dragostei), pe care le găsim și la Racine :

*J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes...*¹

¹ Am tînjit, m-am uscat, în flăcări, în lacrimi... (N.T.).

Bineînțeles, precum Cerul și Pământul, Noaptea și Ziua, Suflul și Trupul, Visul și Viața, Viața și Moartea, Moartea și Dragostea oferă contrastele majore pe care trebuie să le raportăm la celelalte pentru a le valoriza într-un chiasm surprinzător. Astfel este această frumoasă cadență a lui Tristan :

*La Parque n'a coupé notre fil qu'à moitié
Car je meurs en ta cendre et tu vis en ma flamme.*¹

Antologia lui Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir*, a arătat ce sursă inepuizabilă de antiteze oferea tema Frumoasei Maure (*la Belle More*) cu pielea întunecată și cu ochii luminoși, în care Natura întreține fără încetare

*Un accord merveilleux de la Nuit et du Jour*²

sau tema Frumoasei în doliu, la care

*L'Amour s'est déguisé sous l'habit de la Mort.*³

Astfel se constituie un curios limbaj cristalin, în care fiecare cuvânt își capătă valoarea din contrastul care-l opune tuturor celorlalte și care nu se animă și nu progresează decât printr-o suită de variații brusce al căror efect mai mult se repercutează decât se comunică de la un cuvânt la altul, ca atunci când este deplasată o piesă pe o tablă de șah.

Putem deci vedea în antiteză figura majoră a poeziei baroce. Ea se manifestă în ideologia furibundă a unui Sponde, a unui d'Aubigné, a unui Donne sau a unui Gryphius, care separă cu violență protestele sentimentale sau avânturile religioase într-o dialectică fără ieșire, ai cărei termeni sînt Speranță și Disperare, Constanță și Frivolitate, Trup și Suflul, Dumnezeu și Lume, Infern și Izbăvire. Ea se desfășoară în elocvența corneliană și, prin mijlocirea unui dialog numai din replici și din răspunsuri potrivnice, animă o adevărată dramaturgie a opoziției, a cărei mișcare este o încrucișare

¹ Tristan, *L'Amour durable*.

Parcele nu ne-au tăiat firul vieții decât pe jumătate / Căci eu mor în cenușa ta iar tu trăiești în flacăra mea. (N.T.).

² *L'Amour noir*, p. 92 (Anonim).

O armonie miraculoasă între Noapte și Zi (N.T.).

³ *L'Amour noir*, p. 76 (Tristan).

Iubirea s-a ascuns sub haina Morții. (N.T.).

de provocări și de înfruntări, oscilînd între mecanica balc-tului de curte și cea a duelului, și care tratează Sentimentele, Interesele, Gloriile, Voințele ca tot atîtea figuri ale unui hie-ratic turnir. Toate acestea sînt bine cunoscute ; dar este poate mai surprinzător și mai revelator să vedem această retorică acționînd la însuși nivelul descrierii și al viziunii lucrurilor. Aceste opoziții forțate, aceste „contra-baterii“, aceste ferestre, adevărate sau false, dispuse pentru simetrie, le-am găsit pînă și în perceperea lumii sensibile, pe care ele o fracționează și o cristalizează pînă la a o face să dispară în propria-i rever-berare, prin puterea unui limbaj cu fațete, al cărui simbol exact ne este dat de suprafața mării așa cum a văzut-o Tristan :

*Le Soleil à longs traits ardents
Y donne encore de la grâce
Et tâche à se mirer dedans
Comme on ferait dans une glace
Mais les flots de vert émaillés
Qui semblent des Jaspes taillés
S'entredérobent son visage
Et par de petits tremblements
Font voir au lieu de son image
Mille pointes de diamants.¹*

Astfel Barocul ne oferă exemplul rar al unei poetici bazată pe o retorică. Desigur, nu există poezie care să nu implice o încredere și chiar încredințarea în puterile limbajului, în-sărcinat în mod tacit să exorcizeze dificultățile ființei ; dar acest recurs magic exploatează de obicei resurse de un alt ordin. Exemplul poemului lui Ronsard citat mai sus arată destul de bine prin ce mijloc se silește poetul să alunge moar-tea : printr-o Alchimie în sensul propriu al cuvîntului, adică atingînd în profunzime unitatea materială a lumii, care per-mite apoi toate transmutările, de exemplu pe aceea care re-

¹ Tristan, *La Mer*.

Soarele cu lungi sulite arzătoare / O dăruie cu și mai multă grație /
Și încearcă să se oglindească în ea / Precum într-o oglindă / Dar va-lurile smălțuite cu verde / Ce par pietre de Jasp șlefuite / Își fură unul altuia chipul lui / Și în tremur ușor / Arată în locul imaginii sale /
Nenumărate vîrfuri de diamant (N.T.).

constituie o floare pornind de la cenușa ei.¹ Această alchimie, ca și mai târziu aceea a poeziei simboliste, mobilizează corespondențele verticale ale cuvîntului, în mod direct înrudit cu „miezul lucrurilor“. Ceea ce distinge, dimpotrivă, poezia barocă este creditul pe care-l acordă raporturilor laterale care unesc, adică opun, în figuri paralele, cuvintele față de cuvinte, și prin mijlocirea lor lucrurile față de lucruri, relația dintre cuvinte și lucruri stabilindu-se sau cel puțin acționînd numai prin omologie, de la figură la figură: cuvîntul safir nu corespunde obiectului safir, după cum nici cuvîntul trandafir nu corespunde obiectului trandafir, dar opoziția cuvintelor restituie contrastul lucrurilor și antiteza verbală sugerează o sinteză materială.

Se știe că în secolul al XVII-lea unii alchimiști au pretins că realizează *Le Grand Oeuvre*² de zece ori mai repede decît predecesorii lor, datorită unei tehnici noi, pe care au numit-o „calea scurtă“, sau (în opoziție cu „calea umedă“, tradițională) „calea uscată.“ Lucrurile se aseamănă, dealtfel, și dacă orice poezie este în sens larg o căutare a transmutării metalelor în aur, calea barocă este o cale uscată: dacă ea urmărește în felul ei unitatea lumii, o face nu prin continuitatea substanței, ci prin reducțiile brusce ale unei fericite informări. Ar fi vorba aici de ceva ca o *poetică structurală*, destul de străină vitalismului atribuit în mod tradițional plasticiei baroce și de fapt destul de puțin conformă tendințelor aparente ale unei sensibilități orientată spre fugitiv și fluid, dar care ar răspunde destul de bine scopului latent al gîndirii baroce: să stăpînească un univers nemăsurat de întins, descentrat și *à la lettre dezorientat*, recurgînd la mirajele unei simetrii liniștitoare care face din necunoscut reflexul inversat al cunoscutului (*Du nouveau encore un coup, mais qui soit exactement semblable à l'ancien!*)³. Poetica barocă se ferește să acopere distanțele sau să atenueze contrastele prin magia unificatoare a unei tandreți: ea preferă să le accentueze pentru a le reduce mai bine cu ajutorul unei dialectici fulgerătoare. Pentru ea, orice diferență înseamnă opoziție, orice opoziție

¹ Cf. S. Hutin, *L'Alchimie*, P.U.F., p. 74.

² Transmutarea metalelor în aur, căutarea pietrei filosofale. (N.T.).

³ Ceva nou încă o dată, dar care să semene întrutotul cu vechiul! (N.T.).

devine simetrie, orice simetrie echivalează cu identitatea. *Aurul cade sub fier* : antiteza specioasă dispune și pregătește lucrurile în vederea unei împăcări factice, *oximoronul* sau alianța cuvintelor. Așa cum paradoxul, la un Sponde sau un Donne, trece dincolo de discordanțele sufletului făcînd din ele „contrarii“ unite în mod secret printr-o atracție reciprocă, antiteza materială introduce în spațiu un joc de oglinzi capabil, la fiecare operație, să-l reducă la jumătate și să-l organizeze în „partidă dublă“. Privită din acest unghi oblic, lumea devine în același timp vertiginoasă și ușor de mînuit, devreme ce omul găsește în ea, în însuși vârtejul ei, un principiu de coerență. *A diviza* (a împărți) *pentru a uni*, aceasta este formula ordinei baroce. Nu este oare formula limbajului însuși ?

VÎRTEJ ÎNCREMENIT

DE LA APARIȚIA filmului *L'Année dernière à Marienbad*, s-a produs o neobișnuită răsturnare de perspectivă în ceea ce privește reputația lui Alain Robbe-Grillet. Până atunci, și în ciuda bizareriei perceptibile a primelor sale cărți, Robbe-Grillet trecea drept un scriitor realist și obiectiv, ce plimba pe deasupra tuturor lucrurilor ochiul impasibil al unui fel de stilou-aparat de filmat, decupînd din domeniul vizibilului, pentru fiecare dintre romanele sale, un cîmp de observație pe care nu-l abandona decît după ce epuizase resursele descriptive ale lui *a fi acolo*, fără să se preocupe nici de acțiune, nici de personaje. Roland Barthes arătase¹, în legătură cu *Les Gommages* și cu *Le Voyeur*, aspectul revoluționar al acestei descrieri care, reducînd lumea percepută la o etalare de suprafețe, elimina totodată „obiectul clasic” și „sensibilitatea romantică”: adoptate de Robbe-Grillet în-suși, simplificate și popularizate sub nenumărate forme, aceste analize au sfîrșit prin a constitui concepția vulgarizatoare pe care o cunoaștem în legătură cu „noul roman” și „școala privirii”. Robbe-Grillet părea definitiv ferecat în rolul său de agrimensur tipicar, denunțat, și deci acceptat ca atare de critica oficială și de opinia publică.

L'Année dernière à Marienbad a schimbat totul într-un mod a cărui eficacitate decisivă se explică prin publicitatea proprie evenimentului cinematografic: iată-l pe Robbe-Grillet devenit dintr-o dată un fel de autor fantastic, un speolog al imaginarului, un vizionar, un taumaturg. Lautréamont, Bioy Casares, Pirandello, suprarealismul înlocuiesc dintr-o dată, în arsenalul referințelor, Mersul trenurilor și Catalogul armelor și al ciclurilor. Filmul lui Resnais trădase oare intențiile scenaristului? Se vedește, dimpotrivă, că el n-ar fi păcătuit decît prin exces de fidelitate și că trădarea, dacă era într-adevăr o trădare, trebuie pusă pe seama lui Robbe-

¹ *Littérature objective, Critique*, iulie 1954. *Littérature littéraire, Critique*, septembrie 1955.

Grillet însuși. Era așadar o convertire, sau trebuia reconsiderat „cazul Robbe-Grillet”? Recitite în grabă din această nouă perspectivă, romanele anterioare au revelat o tulburătoare irealitate, nebanuită mai înainte, a cărei natură părea dintr-odată lesne de identificat: cine nu recunoștea acel spațiu instabil și totodată obsedant, acel demers anxios care nu avansează, acele false asemănări, acele confuzii de locuri și de persoane, acel timp dilatat, acea culpabilitate difuză, acea surdă fascinație a violenței: universul lui Robbe-Grillet era cel al visului și al halucinației, și numai o lectură eronată, neatență sau greșit orientată, ne ascunsese această evidență...

Fără îndoială, această antiteză forțează oarecum tabloul unei evoluții care a fost, pentru cititorii atenți, mai lentă și mai puțin spectaculoasă. Încă de la apariția romanului *Le Voyeur*, Maurice Blanchot¹ îl evoca pe Roussel. În 1957, *La Jalousie* îl neliniștea pe Bernard Dort care vedea în această carte „mai curînd o alegorie decît un roman” și amenințarea unui „romanesec alienat”². *Dans le labyrinthe* accentua tendința onirică, și Bernard Pingaud putea să scrie în 1960: „Acest geometru este un visător”.³ Dar neașteptată sau presimțită, revizuirea punctului de vedere nu este mai puțin semnificativă: Robbe-Grillet a încetat să mai fie simbolul unui neorealism al obiectelor, iar sensul public al operei sale a alunecat irezistibil pe panta imaginarului și a subiectivității.

Se poate obiecta că această schimbare de sens nu afectează decît „mitul Robbe-Grillet”, rămînînd exterioară operei sale: dar observăm o evoluție paralelă în teoriile profesate de Robbe-Grillet însuși. Între cel care afirma în 1953: „*Les Gommès* este un roman descriptiv și științific”⁴, sau: „Evenimentele se petrec în cartea mea în afara psihologiei, acest instrument obișnuit al romancierilor”⁵, și cel care precizează în 1961 că descrierile din *Le Voyeur* și din *La Jalousie* „sînt întotdeauna făcute de cineva”, și că acest martor

¹ *Le Livre à venir*, p. 196.

² *Les Temps modernes*, iunie 1957.

³ *Ecrivains d'aujourd'hui*, Grasset 1960.

⁴ *Arts*, martie 1953.

⁵ *Combat*, 6 aprilie 1953.

privilegiat este „un obsedat sexual sau un soț a cărui neîncredere se învecinează cu delirul“, pentru a ajunge la concluzia că aceste descrieri sînt „cu desăvîrșire subiective“ și că „această subiectivitate este caracteristica esențială a ceea ce a fost numit Noul Roman“¹, cine nu percepe una din acele deplasări de accent care traduc schimbarea survenită într-o gîndire și totodată voința de a ordona operele trecute în funcție de noua perspectivă? Dar zadarnic am încerca să găsim aici semnul unei inconsecvențe condamnable. „Dreptul de a se contrazice“ revendicat de Baudelaire este mai mult decît un drept pentru scriitor, el este o necesitate a condiției sale: dacă opera literară, după cum spune Sartre, are drept conținut o „lume imposibilă“ și drept formă o „contradicție voalată“, formula teoretică a acestei opere, prin esență informulabilă, nu poate fi decît imposibilă sau contradictorie.

Astfel teoriile lui Robbe-Grillet, ca și mitul său public, pun în lumină o divergență de interpretare, sau poate de lectură, care ar putea fi schematic formulată prin două întrebări: în primul rînd, trebuie oare să căutăm în opera sa o intenție „realistă“, adică o voință de a descrie realitatea așa cum este sau așa cum apare, sau o intenție „fantastică“, adică exterioară acestei realități și ținînd de o ficțiune arbitrară? Dacă ne raportăm la Robbe-Grillet însuși, răspunsul la această întrebare pare neîndoielnic: el s-a înfățișat întotdeauna pe sine ca fiind un scriitor realist, și cînd apără imaginile aparent iraționale din *Marienbad*, o face în numele fidelității față de experiența trăită: „Întrebarea este dacă incertitudinea provocată de imaginile filmului este exagerată în raport cu cea care ne înconjoară în viața cotidiană, sau dacă este de aceeași natură. În ceea ce mă privește, am impresia că lucrurile se petrec cu adevărat în acest fel... Dacă lumea este într-adevăr atît de complexă, obligația noastră este să-i regăsim complexitatea. Și aceasta, repet, în numele realismului“². „Ano-

¹ *Le Monde*, 13 mai 1961.

² *Cahiers du cinéma*, nr. 123.

maliiile“ din acest film, ca și cele din romanele care l-au precedat, ar ține deci nu de o ficțiune deliberată, ci de un realism mai accentuat, mai fidel decît cel al romancierilor (sau al cineaștilor) clasici, pe care Robbe-Grillet îi acuză că s-au închis într-un sistem de convenții arbitrare.

A doua întrebare, care a fost prea adeseori confundată cu prima, este următoarea : admitînd că există la Robbe-Grillet o intenție realistă, cîmpul acestei intenții este oare o realitate „obiectivă“, adică independentă de conștiința pe care o au în legătură cu ea personajele, sau este o realitate „subiectivă“, atinsă deci și descrisă prin mijlocirea percepțiilor, amintirilor sau chiar fantasmelor acestor personaje ?¹. Se pare că pe această distincție se întemeiază esențialul problemei pusă de opera lui Robbe-Grillet. Prima opinie și cea mai răspîdită, considera *Les Gommès* sau *Le Voyeur* drept serii de descrieri obiective, cea de a doua² interpretează *La Jalousie* și *Dans le labyrinthe* iar, retrospectiv, și pe celelalte două, ca pe niște povestiri subiective, sau parțial subiective. Cînd Robbe-Grillet scria : „*Les Gommès* este un roman descriptiv și științific“, sau : „Aici evenimentele se petrec în afara psihologiei“, el părea că o sprijină pe prima, atunci cînd afirmă că descrierile sale „sînt totdeauna făcute de cineva“, el o autorizează evident pe cea de-a doua.

Putem deci schematiza cu aproximație opinia lui Robbe-Grillet asupra propriei sale opere spunînd că niciodată (cel puțin pînă acum) el nu a renunțat la intenția sa realistă, dar că a dat acestei intenții un conținut mai întîi total obiectiv, apoi pur subiectiv. S-ar putea ca această aparentă schimbare radicală să nu fie decît o retragere : „realismul“ romanelor sale vădindu-se cu timpul cu neputință de susținut pe planul obiectivității, Robbe-Grillet se va fi retras de pe această poziție prea avansată pentru a se replia pe o a doua linie, mai ușor de apărut : cea a realismului subiectiv. Astfel el continuă să ocrotească, dar cu mijloace noi, sanctuarul realismului. În acest caz, subiectivismul și realismul s-ar afla în-

¹ Dat fiind că personajele nu sînt ele însele decît creații ale autorului, se înțelege de la sine că „obiectivitatea“ nu este pentru romancier decît un mod mai direct și mai angajat al subiectivității, care-l lipsește de o mediere, și deci de un alibi.

² Reprezentată astăzi prin excelență de Bruce Morrisette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, 1963.

tr-un strîns raport în cadrul sistemului său, și nu l-am putea contesta pe primul fără a-l primejdui pe cel de-al doilea.

Dacă examinăm îndeaproape primele patruzeci de pagini din *Le Voyeur* (sosirea lui Mathias în insulă), observăm că textul se desfășoară pe patru planuri principale: prezentul real (Mathias pe vapor, apoi în port), trecutul îndepărtat (amintirile din copilărie), trecutul recent (dimineața lui Mathias pe continent), viitorul anticipat de imaginație (vînzarea ideală a ceasurilor la fermă). Constatăm de asemenea că dintre aceste patru planuri unul singur se izolează de celelalte trei printr-o caracteristică a scriiturii: amintirile din copilărie, tratate aproape exclusiv la prezent și la imperfect. Acest semn gramatical este suficient pentru a distinge fără echivoc trecutul îndepărtat, prezentat ca amintire datorită desfășurării timpurilor durative, de celelalte momente date ca actuale prin întrebuintarea perfectului simplu tradițional, timp al povestirii, timp al *acțiunii*. Aici, deci, caracterul subiectiv al amintirii este cît se poate de aparent: colecția de sfori a lui Mathias, ziua petrecută desenînd un pescăruș stagnează într-o memorie printr-un fel de discurs indirect sau de spectacol interior, și nimeni nu se așteaptă să le vadă animate de o adevărată acțiune. Dimpotrivă, celelalte trei planuri sînt, ca să spunem așa, confundate între ele prin folosirea comună a perfectului simplu, care le acordă același grad de prezență. Aici amintirea recentă, momentul prezent și viitorul imaginar se ridică împreună la nivelul evenimentului real și a le distinge devine mult mai dificil. Iată un gest din scena prezentă: „Mathias își lăsa brațul în jos”. Iată o fază din scena recentă: „Trecînd pe o străduță... lui Mathias... i se păru că aude un plîns, destul de slab, dar părăind că vine de atît de aproape încît întoarse capul.” Iată, în sfîrșit, un fragment din scena imaginară: „Voia, plecînd, să spună cîteva cuvinte de rămas bun, dar nici un sunet nu-i ieși din gură.” Nimic din text nu le diferențiază: cel mult tranziția dintre prezentul real și viitorul imaginar este pregătită printr-o pagină la prezentul narativ.

Această primă parte din *Le Voyeur* prezintă deci, în același timp și parcă în opoziție, două atitudini de scriitură: atitudinea clasică, care separă planurile temporale și gradele de obiectivitate printr-un sistem de convenții gramaticale (sis-

tem poate spontan, de altminteri, căci chiar și persoanele cel mai puțin cultivate își povestesc visele la imperfect, și la prezent filmul sau piesa de teatru pe care tocmai le-au văzut, utilizând perfectul compus când povestesc evenimente reale) și atitudinea proprie lui Robbe-Grillet, care tinde să le confunde prin folosirea unui timp unic. Alte pasaje din *Le Voyeur* arată o ezitare de același ordin. Astfel, atunci când Mathias, după „crima sa”, o întâlnește pe doamna Marek, minciuna pe care o schițează pentru a-și construi un alibi ne este mai întâi comunicată în stil indirect, apoi ficțiunea se întărește prin prezentul istoric, căpătând în sfârșit o consistență definitivă prin perfectul simplu. Este limpede că primele versiuni sînt niște schițe: ficțiunea tinde în mod firesc să se impună la timpul cel mai real, care va fi, în celelalte romane ale lui Robbe-Grillet, cel mai comod, fiind cel mai universal (totodată descriptiv și narativ): prezentul. Astfel, în *La Jalousie* sau în *Dans le labyrinthe*, nici un semn temporal nu mai distinge scenele prezente de scenele rememorate sau imaginate. Imperfectul amintirii din *Le Voyeur* nu era decît un accident, sau poate o capcană subtilă, un semnal trucaț indicînd o pistă falsă.

Ceea ce am observat cu privire la folosirea timpurilor devine și mai limpede dacă luăm în considerare ansamblul scriiturii narative și descriptive a lui Robbe-Grillet. Este vorba, după cum a arătat Roland Barthes, de o scriitură *literală*, a cărei rigoare nu este alterată de nici o expresie afectivă sau poetică. Obiectele apar aici ca niște suprafețe măsurabile și reductibile geometric, la jumătatea drumului, dintre lucru și figura simplă, niciodată ca substanțe deschise reveriei, proiecției unui gust, unei posesii, unei profunzimi simbolice. Cum a spus Robbe-Grillet însuși, ele *sînt aici*, fără interioritate și fără un dincolo. Funcția acestei prezentări de suprafață este evidentă: Bachelard a arătat cît se poate de bine că imaginația nu are ce face cu suprafețe și figuri: interioritatea subiectivă nu se poate proiecta decît într-o interioritate obiectivă, decît în profunzimile unei materii. A spune că obiectele lui Robbe-Grillet sînt numai suprafețe înseamnă a spune că ele nu sînt susceptibile de nici o altă semnificație umană decît cea a prezenței lor și, eventual, a caracterului lor de ustensile (felinarul din *Dans le labyrinthe* este aici pentru că este aici, valiza lui Mathias

este aici pentru a transporta ceasuri); înseamnă a mai spune (ceea ce este același lucru) că subiectul pe care-l reflectă este un subiect vid.¹

Tot astfel, gesturile, actele îndeplinite sînt, la Robbe-Grillet, în general indiferente, sau, dacă vrei, lipsite de semnificație. Fără îndoială, există undeva în *Le Voyeur* o crimă sadică: dar acest „undeva” este o pagină albă și toate gesturile care anunță sau amintesc această crimă ne sînt date ca niște automatisme lipsite de valoare afectivă: niște schițe vide, niște sechele reci. Fără îndoială, soțul din *La Jalousie* este obsedat de bănueli: dar noi nu vedem decît un bărbat dificil, un observator maniac. Fără îndoială soldatul din *Dans le labyrinthe* moare într-o misiune particulară, dar misiunea este inutilă și moartea lui accidentală. Comportamentele n-au mai multă consistență decît lucrurile. Cum însă Robbe-Grillet acordă atît obiectelor „visate” cît și obiectelor percepute aceeași precizie, aceeași limezime a conturilor, actele onirice, evenimentele presupuse, fantasmele cele mai obscure sînt învăluite la el în acea „lumină egală” despre care vorbește Blanchot, lumină rece și fără umbre, dar care străpunge toate cețurile și destramă toate fantomele, sau le constrînge să se întruchipeze. Nici un fel de „vag” expresiv, nici o rezonanță, nici o vibrație nu le înconjoară și nu le diferențiază: „adevărate” sau „false”, gesturile se înșiruie unul lîngă altul, de-a lungul paginilor, ca suprafețele fără mister pictate uniform în frescele de la Saint-Savin sau pe tapițeria de la Bayeux. Mathias înalță capul, A. coboară din mașină, Wallas cumpără o gumă, soldatul iese din cafenea: orice ar face, orice

¹ Robbe-Grillet, pe care nu-l mai satisface această lipsă de semnificație a obiectului, dar care nici nu vrea să i se vorbească de simboluri, acordă obiectelor sale rolul de „suporturi” de semnificații: „Pasiunea se așterne pe suprafața lor, fără a vroi să pătrundă în ele, întrucît înăuntru nu există nimic”. (NRF, octombrie 1958). Dar temeiul acestei „corelații obiective” (Bruce Morrisette) rămîne problematic; dacă este arbitrară, atunci ea postulează un sistem (ca și semnele convenționale ale unui cod) și anume care sistem? Dacă este naturală, atunci presupune o relație cauzală care ne trimite la caracterul de unealtă (sfoara din *Le Voyeur*) sau de asemănare profundă (valoarea erotică a miriapodului strivit în *La Jalousie*?) care ne readuce la simbolism. Semantica obiectului din opera lui Robbe-Grillet, în ciuda eforturilor lui Bruce Morrisette, nu funcționează perfect, și aceasta pentru motive bine întemeiate.

ar gândi, ei sînt pe de-a-ntregul *afară*, cu „amintirile“, cu „dorințele“, cu „obsesiile“ lor desfășurate în jurul lor pe trotuar ca mărfurile unui vânzător ambulant. Te gîndești la acele versuri din *Plain-Chant* în care se realizează și deci se *distruge* un șir de personaje onirice :

*Ainsi je voudrais voir suivre dehors ta trace
Le bétail de ton rêve, étonné d'être là.*¹

Toate aceste observații par să confirme pe deplin interpretarea „obiectivistă“ a operei lui Robbe-Grillet. Și totuși este la fel de adevărat că universul acestei opere nu este nimic sau aproape nimic altceva, la început, decît universul perceput, rememorat, imaginat, visat uneori, *mințit* adeseori de către Wallas, comisarul Laurent, Garinati, Mathias, soțul din *La Jalousie*, soldatul din *Dans le labyrinthe*, amantii din *Marienbad* sau din *L'Immortelle*. Unghiurile de vedere, restricțiile de cîmp, neștiința sau incertitudinile voluntare, referințele unilaterale sînt tot atîtea semne evidente ale acestui univers. Robbe-Grillet are dreptate cînd spune că descrierile sale sînt întotdeauna făcute de cineva, chiar dacă acest cineva nu este întotdeauna spectatorul unic din *Le Voyeur* sau din *La Jalousie*, chiar dacă el poate fi, ca în *Labirintul*, un simplu martor atent. Dacă este în general imposibil, așa cum a încercat Bruce Morrisette, să se restabilească o cronologie în mod deliberat falsificată de autor, este aproape întotdeauna posibil, printr-o analiză „logică“ a povestirii, să se facă distincția între momentele trăite și momentele imagineare, adică între diferitele nivele de subiectivitate : aici, Mathias „revede“ scena crimei ; acum, comisarul „reconstruiește“ scena crimei conform ipotezei sinuciderii ; aici, soldatul „redevine“ o figură din tablou ; acum, Wallas intră „cu adevărat“ în cabinetul lui Dupont, aici, soțul „își imaginează“ scena adulterului dintre nevasta lui și Frank ; acum, Mathias își „povestește“ dimineața ; aici...

Din nefericire aceste restituiri rezultă dintr-o operație străină texturii interne a povestirii, care nu cunoaște în realitate decît un singur timp, prezentul, și un singur limbaj, acela al unei integrale și uniforme obiectivități. Acesta poate

¹ Și-aș vrea să văd afară cum îți urmează urma, / Turma viselor tale, uimită că-i acolo (N. T.).

fi un act prezent, acela o amintire, acesta o minciună iar celălalt o fantasmă, dar toate aceste planuri sînt desfășurate la același nivel, acela al realului *aici și acum*, prin virtuțile unei scriituri care nu știe și nu vrea să exprime decît ceea ce este real și prezent; s-ar putea spune despre Robbe-Grillet nu numai că nu cunoaște decît un singur timp, ci că nu cunoaște decît un singur mod: indicativul. A restitui nuanțele modale ale unei „povestiri” virtuale considerată ca preexistentă (sau subiacentă) povestirii actuale, această încercare (neîndoielnic foarte tentantă, căci ea satisface o tendință naturală, dar dezastruoasă din punct de vedere estetic, de a „explica”, adică cel mai adesea de-a *banaliza* totul) înseamnă de fapt a „împături” conștiincios tot ceea ce Robbe-Grillet a „despăturit” și desfășurat cu nu mai puțină grijă, ceea ce presupune că este considerată ca năla singura realitate, singura *materie* a romanului: textul său. Se rescrie o anume pagină la modul conjunctiv, o alta la optativ, un întreg capitol la viitorul anterior, se decide că o anume scenă, deși vine după o alta, ne trimite înapoi, dar se uită că, de fapt, totul este aici și acum, și că orice altă lectură decît cea la indicativul prezent nu este decît un exercițiu bun doar să arate *geneza* textului, adică să distingă ceea ce este textul de ceea ce nu mai este, și poate nici n-a fost vreodată. Un soț gelos își imaginează gesturile pe care le are soția sa față de presupusul ei amant: subiect banal și care nu atentează la ordinea lumii. Dar cînd aceste fantasmе capătă dintr-o dată consistența dură a realului și introduc în acest real un întreg sistem de variante incompatibile, lucrul se arată a fi mai rar și mai îngrijorător. A porni de la textul imposibil pentru a ajunge la pretextul banal, înseamnă a lipsi povestirea de orice valoare. Înseamnă, de asemenea, a-i răpi întregul sens, încercînd a-i da unul. Maurice Blanchot se ridică altădată¹ împotriva unei încercări de a „traduce” în proză poemele lui Mallarmé. El amintea cu acest prilej că „opera poetică are o semnificație a cărei structură este originală și ireductibilă”, că „prima caracteristică a semnificației poetice este aceea că ea este legată, fără ca vreo schimbare să fie posibilă, de limbajul prin care se manifestă”, și că „poezia cere, pentru a fi înțeleasă,

¹ *Faux Pas*, pp. 134—139.

o acceptare totală a formei unice pe care o propune". Evident, același lucru trebuie spus despre romanele lui Robbe-Grillet: sensul lor este inseparabil de forma lor, și după cum nu putem ajunge la sensul unui poem modificându-i expresia literală, tot astfel nu putem reconstitui acțiunea unuia dintre aceste romane dincolo de povestirea textuală. A „reconstrui” un roman de Robbe-Grillet, ca și a „traduce” un poem de Mallarmé, înseamnă a-l șterge.

Astfel se justifică, fiecare în parte, interpretările divergente ale acestei opere: „subiectiviștii” nu greșesc, întrucât geneza diferitelor episoade este cel mai adeseori subiectivă: întoarceri îndărăt, repetiții, anticipări, schițe, ștersături, variante, contradicții ale povestirii sînt implicate, în principiu, într-o povestire interioară. Dar „obiectiviștii” au dreptate, întrucît întregul efect al textului constă în a discredita și uneori în a interzice o asemenea implicație. Oricît de interior ar fi acest univers în principiul său, scriitura, tehnica, viziunea lui Robbe-Grillet îl prind și îl obiectivează de fiecare dată, tot astfel cum ar proiecta o imagine pe un ecran, răpindu-i orice relief și orice profunzime: și a vrea să i le restitui ar fi tot atît de zadarnic pe cît ar fi să vrei să dai relief unei umbre chinezești. Semnificațiile pe care analiza le descoperă aici sînt cele pe care povestirea nu le conține decît pentru a le refuza: recunoașterea lor poate fi deci utilă, dar numai într-un mod oarecum negativ și cu totul provizoriu, și pentru a pune mai bine în evidență, prin contrast, mișcarea reductoare a operei care nu se construiește decît distrugîndu-le¹.

Trebuie să spunem aici ceva despre teoria prin care Robbe-Grillet a încercat să justifice psihologic acest sistem de proiecție care este prin excelență un adevărat medium al operei sale. În introducerea la cine-romanul *Marienbad* el

¹ Bruce Morrissette însuși este de acord cu acest caracter provizoriu și vorbește de o „unealtă experimentală care va fi abandonată mai apoi”. (*loc. cit.*, p. 115). Dar această ultimă promisiune nu este respectată întrucît întreaga sa interpretare, puternic psihologizantă, se bazează pe o confruntare a povestirii textuale cu povestirea virtuală (reconstituită), cea de-a doua fiind postulată ca „adevărată”, iar prima ca „deformată”, această deformare fiind considerată ca un simptom de confuzie, deci de psihoză la eroul — narator.

amintește că „esențiala caracteristică a imaginii (cinematografice) este prezența ei. În timp ce literatura dispune de o întreagă gamă de timpuri gramaticale, care permite situarea evenimentelor unele față de altele, putem spune că în imagine verbele sînt totdeauna la prezent“. Vedem că analizînd gramatica cinematografică, Robbe-Grillet își definește totodată propria-i gramatică romanescă, pentru că și el a redus „gama timpurilor“ la o singură notă. Dar el nu se mulțumește să mărturisească această opțiune sau, mai cîrînd, refuză să o recunoască ca atare, vrînd să-i dea un fundament „științific“. De unde și această psihologie a imaginii : „O imaginație, dacă este destul de vie, este mereu la prezent. Amintirile pe care le revezi, regiunile îndepărtate, întîlnirile viitoare sau chiar episoadele trecute, pe care fiecare și le orînduiește în cap modificîndu-le cursul după voie, sînt ca un film interior care se derulează continuu în noi.“ Astfel, mai spune Robbe-Grillet, două persoane, într-un salon, evocîndu-și vacanțele, nu mai văd salonul : imaginea plajei s-a substituit percepției salonului, li se pare că sînt acolo.

Ați recunoscut fără îndoială acea foarte veche teorie care vede într-o imagine sau o amintire o percepție slabă și într-o imagine „destul de vie“ o adevărată percepție, orice percepție fiind o „halucinație adevărată“, teorie cu totul teoretică, care elimină din imagine orice conștiință a imaginii, din amintire orice conștiință a trecutului, din vis orice sentiment oniric, și care reduce viața psihică la o înșiruire de imagini mentale echivalente și care nu se deosebesc între ele decît prin intensitate. Este, așa cum apare ea de la Hume la Taine, așa-zisa teorie empiristă a imaginației, pe care toți s-au amuzat să o respingă, de la Bergson la Merleau-Ponty, de la Alain la tînarul Sartre. De fapt era suficientă raportarea la experiența comună pentru a constata că o amintire este în general trăită *la trecut*, o imagine *ca absență*, și că credibilitatea visului nu este cea a stării de veghe. Iar „gama timpurilor“ în literatură, și diverse procedee ca așa-numitul *fondue-enchâiné* în cinema, încearcă să dea un fel de echivalent tehnic tocmai acestor diferite atitudini ale conștiinței, intenția acestei tehnici, chiar convenționale, fiind o intenție realistă. Încercînd să-i substituie o fantomă de realism integral, Robbe-Grillet face fără să vrea

un salt în ireal. Alain i-a răspuns într-o zi unui prieten care pretindea că-și reprezintă mental Panteonul cu tot atîta precizie ca și cum s-ar fi aflat în mijlocul străzii Soufflot : „Atunci numără-i coloanele !“ În ziua aceea s-ar fi putut naște un roman de Robbe-Grillet : ar fi fost de-ajuns ca prietenul, informîndu-se dinainte, să spună închizînd ochii : „Văd atîtea coloane“. Astfel procedează Robbe-Grillet : el ne descrie, spune el, fantasme, dar aceste fantasme trebuie să fie, ca și percepțiile lui Taine, *halucinații adevărate*, căci delirul său vorbește, după cum se știe, în stilul unui agrimensor : „Lung de cinci centimetri și lat de trei centimetri“ !

Imaginația personală a lui Robbe-Grillet funcționează oare cu adevărat după legile stranii pe care el le atribuie imaginației comune ? Această întrebare indiscretă privește mai curînd psihologia decît critica, căci, odată creată, opera nu mai trăiește decît prin raporturile sale cu cititorul. Să reținem din această paranteză doar faptul că Robbe-Grillet ține să fundamenteze structurile obiective ale operei sale ca adevăr psihologic și că nu poate s-o facă decît recurgînd la o psihologie falsă, pur și simplu pentru că opera sa este psihologic *imposibilă*. Lucru fără îndoială supărător pentru realism, dar benefic pentru literatură. Dacă reluăm acum întrebarea noastră inițială, de data aceasta nu pe planul intențiilor, ci pe cel al operei, singurul care contează în ultimă instanță, răspunsul se impune așadar de la sine : realistă și subiectivă în ceea ce privește proiectul și geneza ei, această operă se desăvîrșește într-un spectacol riguros obiectiv, și prin chiar obiectivitatea lui, total ireal.

Odată epuizată sau înlăturată orice cercetare asupra genezei sale, ne-ar rămîne să considerăm universul lui Robbe-Grillet așa cum este și, de vreme ce *sensul* acestuia nu constă în viața psihică a personajelor, să căutăm care poate fi *funcția* ei în structura de ansamblu a acestui univers. Pentru a-l recunoaște pe acesta sub o formă simplă și, ca să spunem așa, embrionară, va fi deajuns poate să recitim o scurtă nuvelă, de altminteri admirabilă, *La Plage*.¹ Trei copii merg de-a lungul unei plaje, în urma unui stol de

¹ Reluată, ca și cele două *Visions réfléchies*, despre care va fi vorba mai departe, în *Instantanés*.

păsări care înaintează mai încet decît ei și își ia zborul totdeauna înainte de a fi ajuns din urmă, pentru a se așeza puțin mai departe. Clopotul de seară îi cheamă, ei se întorc acasă. Asta e tot: nici un mister în cele arătate, și, după cum se spune, pînă aici nimic anormal. Totuși, dacă îl considerăm mai îndeaproape, observăm că acest mic tablou este organizat într-un mod destul de special. Cei trei copii au „aceeași înălțime și, fără îndoială, aceeași vîrstă”. Fetele li se aseamănă, „expresia lor este aceeași.” Sînt blonzi toți trei și urmele pașilor lor sînt „asemănătoare și aflate la distanță egală”. Totuși unul dintre ei este ceva mai mic decît ceilalți doi, iar unul dintre ei (același?) este o fată; „dar îmbrăcămintea este aceeași”. Păsările merg aproape pe aceeași linie cu copiii; dar marea șterge urmele lor, în timp ce „pașii copiilor rămîn limpede înscriși pe nisip.” Cînd clopotul răsună, unul dintre copii spune: „Auzi clopotul”, iar altul precizează: „Este primul dangăt de clopot. — Poate că nu este primul”, îi răspunde cel dintîi. Puțin mai tîrziu se aude din nou clopotul. „Auzi clopotul”, spune simplu unul dintre copii. În acest timp, la marginea plajei, un val mic, „mereu același”, la intervale regulate, se rostogolește în același loc; dar nu în aceeași clipă, bine înțelese. Este oare același val?

Trei versiuni (aproape) identice ale aceluiași copil, două înaintări (aproape) asemănătoare, unul și același clopot auzit de două ori, un singur val „repetat” fără încetare: iată lumea văzută de Robbe-Grillet. Mallarmé numea acest lucru (sau aproape): *demonul analogiei*. Să notăm că raportul analogic este realizat aici fără artificiu și fără a se recurge la „subiectivitate”: pur și simplu, cei trei copii sînt frați și surori, clopotul sună întotdeauna de două ori, toate valurile se aseamănă. Într-o altă nuvelă, *La Mauvaise Direction*, apare un artificiu, dar numai de punere în scenă: o baltă în pădure, în care se reflectă trunchiurile paralele ale copacilor; imagine inversă, mai netă, „mai contrastată decît modelul”, și totuși voalată de un efect de lumină ce cade perpendicular: „În adîncul fîșiilor de umbră strălucește imaginea trunchiată a coloanelor, inversă și neagră, miraculos spălată”. În *Le Mannequin*, efectul se complică printr-o reflectare suplimentară: într-un atelier de croitorie se văd trei manechine identice, cel adevărat și cele două reflectări

ale sale în două oglinzi diferite ; văzute sub un anumit unghi, ele nu au exact aceeași înălțime.

Predilecția lui Robbe-Grillet pentru aceste *viziuni reflectate* este evidentă și caracteristică. Reflectarea, se știe, este o formă mai slabă a *dublului*, care este un compromis între *același* și *altul* : un *același* reprodus, deci alienat. O formă tot atenuată a acestei alienări a unui *același* este *asemănarea*, prin care alteritatea sugerează identitate, sau *alterarea*, prin care identitatea mimează o diferență. Acest raport ambiguu, sub formele sale diverse și complementare, este sufletul însuși al operei lui Robbe-Grillet. „Totul se petrece, spune Philippe Sollers, ca și cum materia cărților sale s-ar compune din elemente brute de realitate îmbinate ritmic într-o durată care iese din juxtapunerea lor... Anumite elemente se cheamă parcă unul pe altul dintr-o necesitate de structură.”¹ Această necesitate de structură, acest „raport insolit deși presimțit” este tocmai relația de asemănare în alteritate, sau de alterare în identitate, care circulă între obiecte, locuri, personaje, situații, acte și cuvinte. Fiecare roman al lui Robbe-Grillet posedă deci o structură *tematică*, adică se organizează ca o suită de variații în jurul unui număr limitat de elemente care joacă rolul de temă fundamentală, sau, cum spun lingviștii, de *paradigmă*. Roman Jakobson a arătat² că imaginația literară, ca orice vorbire, face apel la două funcții esențiale și complementare : la *selecția* unor unități similare și la *combinarea* unor unități contigue. Prima operație se situează la acel pol al limbajului pe care retorica îl numește metaforă (transfer de sens prin analogie), a doua la polul metonimiei (transfer de sens prin contiguitate). Arta poeziei se bazează în mod esențial pe jocul metaforei („corespondențele” baudelairiene și simboliste), arta povestirii, și deci, în mod special, arta romanului, pe jocul metonimiilor, descrierea și narațiunea urmînd ordinea contiguităților spațiale și temporale. Dacă se adoptă această clasificare comodă, se observă că arta lui Robbe-Grillet constă în a dispune în ordinea metonimică a narațiunii și a descrierii romanești un material de natură metaforică,

¹ *Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet*, Tel Quel, vara 1960.

² *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, *Essais de linguistique générale*, 1965.

pentru că el rezultă din analogii între elemente diferite sau din transformări de elemente identice. După o scenă dintr-un roman de Robbe-Grillet, cititorul așteaptă în mod legitim, conform ordinii clasice a povestirii, o altă scenă contiguă în timp și spațiu ; Robbe-Grillet îi oferă însă aceeași scenă ușor modificată, sau o altă scenă analogă. Altfel spus, el desfășoară orizontal, în continuitatea spațio-temporală, relația verticală care unește diversele variante ale unei teme, dispune în serie termenii unei alegeri, transpune o concurență în concatenație, ca un afazic care ar declina un substantiv sau ar conjuga un verb, crezând că astfel construiește o frază. Aflăm un exemplu foarte acuzat al acestei tehnici în primele pagini ale romanului *Dans le labyrinthe*, și mai ales în primul paragraf, care juxtapune în câteva rînduri o situație : „Sînt singur aici, acum, la adăpost“, apoi trei versiuni diferite (dar paralele) ale situației inverse : „Afară plouă... Afară e frig... Afară e soare“ (și puțin mai departe : „Afară ninge“ ; și mai departe : „Afară a nins, ninge, afară ninge“).

O dispunere atît de particulară a discursului românesc presupune în mod evident diverse artificii de organizare capabile să justifice în ochii cititorului această modulație a selectivului în succesiv. Aceste procedee de construcție tematică pot fi clasificate sumar în trei specii. Aflăm mai întîi *analogii naturale* : toate străzile, toate casele, toate răspîntiile se aseamănă, în *Les Gommès* mai întîi, și încă și mai mult în *Dans le labyrinthe* ; în *Marienbad*, toate castelele, toate culoarele, toate camerele, toate parcurile, în *Le Voyeur*, toate fermele și toate pietrele, toți pescărușii, toate ghebele de sfoară ; obiectele în formă de opt din *Le Voyeur*, obiectele în formă de floare din *Labyrinthe* ; polițistul Wallas și ucigașul Garinati în *Les Gommès* ; cei doi băieți din *Dans le labyrinthe* care nu sînt poate decît unul etc. Găsim apoi *reproduceri artificiale*, ca fotografia pavilionului din *Les Gommès*, cea a Jacquelinei Leduc din *Le Voyeur*, cea a femeii din *La Jalousie*, cea a soțului din *Labyrinthe*, cea a lui A. din *Marienbad* ; afișul de cinema din *Le Voyeur*, care mimează scena crimei, gravurile cu parcul din *Marienbad*, ce reproduc statuia, care la rîndul ei reproduce cuplul îndrăgostiților ; tabloul din cafenea, din *Dans le labyrinthe*, de unde ies și unde

se întorc rînd pe rînd toate personajele ; romanul „în abis“ din *La Jalousie*, care repetă sau anunță situația trio-ului, piesa de teatru, de asemeni în abis, din *Marienbad*, care prefigurează și rezumă întreaga acțiune a filmului. Putem de asemenea să încadrăm în această categorie unul din efectele cele mai surprinzătoare din *Le Voyeur*, unde îl auzim pe Mathias, în timp ce ia masa la Robin, povestindu-și gazdelor mai întîi dimineata, apoi dejunul însuși, adică însuși momentul în care vorbește, în sfîrșit, restul zilei, adică viitorul, și totul într-un discurs indirect la mai mult ca perfect. Toate aceste procedee sînt aproape echivalente cu oglinda din *Visions réfléchies*, cu diferența că reflectarea obținută astfel nu este inversă, ci paralelă, deci mai ușor de substituit. Găsim, în sfîrșit, *repetiții și variante ale povestirii* : aici și numai aici intervine faimoasa subiectivitate, care oferă un fel de alibi temporal, o justificare a anacronismului, a rateurilor sau a libertăților pe care și le ia povestirea față de propria ei cronologie. Nu este necesar să insistăm asupra acestui aspect, care a fost îndeajuns pus în evidență în *Marienbad* și în *L'Immortelle* : într-adevăr, majoritatea scenelor din aceste filme „aparțin“ fie unui trecut real, fie unui trecut mitic, fie unui prezent halucinatoriu sau oniric, fie chiar unui viitor ipotetic, dar am întîlnit și în romane fapte de același ordin, începînd cu *Les Gommies*, unde amintirile și minciunile parțiale ale lui Garinati și ipotezele lui Wallas și Laurent, precum și cîteva false mărturii, se interferează cu „realitatea“, și pînă la fascinațiile și delirurile din *La Jalousie* și din *Dans le labyrinthe*, sau anticipările și retrospectivitățile din *Le Voyeur*, motivate, dacă vreți, prin obsesia unei crime care se va comite sau a fost comisă. Căci datorăm în parte tocmai cauțiunii oferite de aceste stări „pasionale“, cum le spune Robbe-Grillet, alura atît de caracteristică a acestor povestiri ce nu avansează, ezitante, parcă schițate și totodată șterse, întrerupte și reluate la nesfîrșit, a căror imagine redusă o putem găsi în frumoasa frază involutivă din primele pagini din *Marienbad*, sau în acea crăpătură din tavan pe care o privește țintă, agonizînd, soldatul din *Labirintul*, acea linie „a cărei formă, de asemenea, este precisă și totodată complicată, și căreia ar trebui să-i urmărim cu stăruință, din cotitură în cotitură, curbele, tremurăturile, incertitudinile,

schimbările neașteptate de direcție, căderile, reluările, ușoarele întoarceri înapoi...”

Această interferență constantă dintre diferitele versiuni „obiective” și „subiective” ale acțiunii are, firește, drept efect multiplicarea repetițiilor, a reluărilor, a ecourilor, și, prin urmare, sublinierea diferențelor subtile și a asemănărilor tulburătoare, nu numai între obiecte sau personaje, ci între înseși episoadele povestirii. Acțiunea nu se desfășoară, ea se înfașoară asupra ei însăși și se multiplică prin variații simetrice sau paralele, într-un sistem complex de oglinzi, de ferestre false și de oglinzi fără luciu. În acest sens se poate spune că tot „materialul” din *Le Voyeur* se află reunit pe puntea vaporului înainte chiar ca Mathias să fi pus piciorul pe insulă : valiza cu ceasuri, sfoara, fetița, și, într-o tăietură de ziar, modul de a se servi de ele. Toate personajele din *Labirintul* coboară dintr-un tablou poate agățat în camera naratorului, și acest roman poate să treacă drept o reverie suscitată de acest tablou, ca și *Marienbad*, care, cum spunea Alain Resnais, poate trece drept „un documentar despre o statuie”. Și se întâmplă oare ceva în *Les Gommès* și *La Jalousie* care, într-un anume fel, să nu se fi petrecut deja ?

Sub acest raport, cea mai realizată operă a lui Robbe-Grillet este fără îndoială *Dans le labyrinthe*. În nici o altă Robbe-Grillet nu este mai aproape de acea stare pur muzicală către care tindea geniul său. Elementele tematice (un soldat, o femeie tânără, un copil ; o cafenea, o cazarmă, un culoar, o cameră, o stradă ; o cutie, o lampă, un felinar, un ornament floral) sînt despuiate aici de orice atracție pitorească sau patetică. Interesul romanului rezidă în întregime în felul, subtil și riguros totodată, în care aceste elemente se combină și se transformă sub ochii noștri. Între expunerea temei și reluarea ei finală în *diminuendo*, un proces insesizabil și continuu de variații, de multiplicări, de fuziuni, de răsturnări, de substituiri, de metamorfoze și de anamorfoze a avut loc în personaje, locuri, obiecte, situații, acțiuni și cuvinte. Rînd pe rînd, soldatul, băiatul, tînăra femeie s-au dedublat și confundat, casele și străzile s-au telescopat, un tablou s-a însuflețit devenind scenă, scenele au încremenit devenind tablouri, s-au schițat conversații, repetate, deformate, dizolvate, gesturile

s-au desfășurat și au dispărut, obiectele și-au schimbat posesorul, locul, timpul, forma, materia, lumea realului și cea a posibilului și-au schimbat între ele atributele, un oraș întreg și un moment al povestirii au alunecat dintr-unul în celălalt și viceversa, într-o imperceptibilă translație. Ultimele pagini ne readuc la situația inițială, în calmul și liniștea unde se nasc și se sfîrșesc ceea ce Borges numește „tainicele aventuri ale ordinii”: nimic nu s-a mișcat, totul a rămas la locul lui, și totuși, ce vîrtej !

Labirintul, spațiu privilegiat al universului robbe-grilletian, este acea regiune care îi fascina și pe poeții baroci, regiune derutantă a ființei unde se întîlnesc, într-un fel de confuzie riguroasă, semnele reversibile ale diferenței și ale identității. Cuvîntul său cheie ar putea fi acel adverb necunoscut în limba noastră¹, despre care dau o aproximație temporală acele *acum* și *din nou* care scandează povestirile sale : *asemănător — dar — diferit*. Cu analogiile sale recurente, cu falsele sale repetiții, cu timpurile sale încremenite și spațiile paralele, această operă monotonă și tulburătoare, unde spațiul și cuvîntul se anihilează multiplicîndu-se la infinit, această operă aproape perfectă este în felul ei, pentru a parafraza cuvintele lui Rimbaud, un vîrtej „încremenit”, adică totodată realizat și suprimat.

În acest spațiu paradoxal, subiectivitatea invocată de Robbe-Grillet este în același timp un principiu morfologic, pentru că ea permite organizarea lumii vizibile conform unor raporturi de analogie care aparțin în principiu universului interior, sau poate pur și simplu spațiului limbajului, și un mijloc de explicație liniștitoare a „neverosimilităților” pe care le implică această in-formare. Evident, ne putem întreba în ce constă necesitatea unei astfel de explicații. Vom citi poate în această nevoie constantă de justificare conflictul dintre o inteligență pozitivistă și o imaginație funciarmamente poetică. Trebuie oricum să observăm următoarele : protestele contradictorii ale lui Robbe-Grillet provin toate dintr-un dublu refuz destul de comprehensibil al „psihologiei clasice” și al fantasti-

¹ El exista în greaca clasică sub forma *au*, care înseamna în același timp *dimpotrivă* și *din nou*, în același fel dar din alt punct de vedere, sau în alt fel dar din același punct de vedere.

cului pur ; iar situarea sa echivocă între obiect și subiect este un alibi perpetuu al cărui du-te-vino îi îngăduie să evite aceste două obstacole, utilizându-l pe unul împotriva celuilalt și invers. Astfel pretențiile sale inițiale de obiectivitate integrală și convertirea sa ulterioară la subiectivitatea pură pot fi reduse la o funcție unică : ele constituie împreună *punctul de onoare* realist al unui autor care nu este realist, dar care nu se poate hotărî să nu fie : neliniște exemplară a unei literaturii asediată de o lume pe care nu poate nici s-o refuze, nici s-o admită.

FERICIREA LUI MALLARMÉ ?

„S-A VORBIT adeseori despre eșecul lui Baudelaire : paginile ce urmează ar vrea să înfățișeze un Baudelaire fericit“. Cu excepția numelui, această frază din *Poésie et profondeur* ar putea să se aplice fiecăruia dintre studiile critice ale lui Jean-Pierre Richard, și cu deosebire celui *Univers imaginaire de Mallarmé*¹, al cărui scop esențial este de a ne înfățișa un Mallarmé fericit.

Știm că principiul criticii richardiene constă în a căuta sensul și coerența unei opere la nivelul senzațiilor, al reveriilor substanțiale, al preferințelor mărturisite sau nemărturisite pentru anumite elemente, anumite materii, anumite stări ale lumii exterioare, la nivelul acelei regiuni a conștiinței, profundă dar deschisă lucrurilor, pe care Bachelard a numit-o *imaginația materială*. A aplica această metodă de lectură, care este în felul său o psihanaliză, operei lui Mallarmé, înseamnă a o supune unei încercări redutabile, de vreme ce orice psihanaliză constă în a trece de la un sens manifest la un conținut latent : și cum sensul unui poem de Mallarmé este rareori manifest, două hermeneutici, una literară și alta pe care Richard o numește „structurală“, trebuie să se suprapună aici fără să se confunde.

Firul conducător al acestui studiu „totalitar“, care vrea să reconstituie în integralitatea sa peisajul sensibilității mallarmeene, constă în căutarea constantă, prin și dincolo de toate experiențele negative, a unui contact fericit cu lumea sensibilă. Imediatitatea edenică ce se vădește în poemele din copilărie s-a destrămat curînd într-o obsesie a greșelii, înghițită de un abis de singurătate și de neputință, dar Mallarmé nu va renunța niciodată să-și regăsească paradisul pierdut, și Richard parcurge îndelung rețeaua de mediații sensibile prin care imaginația se străduiește să restabilească acest contact : reverii ale iubirii în care se manifestă o erotică subtilă a privirii filtrate prin frunziș, văluri, farduri, a dorinței pur-

¹ Éd. du Seuil, 1962.

tate de apă și de flacără ; experiență nocturnă a naufragiului ființei atenuat de supraviețuirea unei lămpi care întemeiază o intimitate fragilă și aprinde reflexele conștiinței speculare ; recucerire a sensibilului, după sinuciderea fictivă din Tournon, într-o izbucnire de flori, de focuri de artificii, de fîlfîiri de evantaie, de fluturi, de dansatoare ; reîntoarcere la celălalt substituind vechii puteri de *sacru* a azurului, virtutea sa dialectică de dovadă în experiența conversației, a teatrului, a mulțimii ; reverie a ideii, punct final al unei ușurări progresive a materiei, prin tranzițiile penei, ale norului, ale spumei, ale fumului, ale muzicii, ale metaforei ; închipuiri ale luminii, care pătrunde privirea mallarmeeană ca în pictura impresionistă, pentru a stabili unitatea lumii sensibile inundînd-o cu splendoarea sa uniform difuză ; în sfîrșit, reverie a Cărții, în care culminează o utopie a limbajului care se aplecase mai întîi asupra cuvîntului, investit cu o iluzorie asemănare cu obiectul, apoi asupra versului conceput ca fiind „cuvînt total, nou, străin de limbă“ și înzestrat la rîndul său cu o putere de analogie, apoi asupra poemului, joc de oglinzi verbale și microcosmos „structural“ : Carte mai mult decît visată, întrevăzută, schițată, unde totul se rezumă și se resoarbe, pentru că Lumea nu există decît pentru a ajunge la ea.

Dar nici un rezumat nu poate sugera bogăția acestei imense panorame interioare, a cărei esență ține tocmai de detaliile sale. Unele dintre aceste analize — consacrate eroticii frunzișului, de exemplu, dinamicii evantaiului, poeticii spumei, a dantelei, a ceții — egalcază cele mai bune pagini ale lui Bachelard despre imaginația materială. Sensibilitatea mallarmeeană este luminată prin ele într-un mod decisiv, și unele dintre operele sale prea neglijate, ca, de exemplu, *Mots anglais*, *Contes indiens*, cronicile din *Dernière Mode*, își capătă aici adevăratul lor relief. Un anumit chip al lui Mallarmé nu putea să apară pe deplin, în întreaga strălucire subtilă a prezenței sale sensibile, decît sub privirea proprie lecturii richardiene : „A visa, spune Richard, la un zbor de păsări pentru a semnifica actul poetic nu are în sine nimic foarte original ; de asemenea, a imagina cerul ca un tavan de care te izbești nu necesită o capacitate de invenție deosebit de activă. Dar dacă pasărea sparge un geam, dacă acest geam este și un mormînt, un tavan, o pagină ; dacă de pe această pasăre cad pene care fac să vibreze harfe și apoi devin flori cu

petalele smulse, stele căzute sau spumă ; dacă această pasăre-spumă sfîșie transparența aeriană, sfîșindu-se de ea ; dacă această transparență, devenită cîntec de pasăre, izbucnește în sute de picături care se transformă la rîndul lor în șuvoi de apă, în flori învoalte, în explozii de diamante sau de stele, în aruncări de zaruri, vom fi de acord că ne aflăm într-un univers care este al lui Mallarmé și numai al lui.¹ Vom fi de acord, bineînțeles, și fără rezerve, dar am adăuga că numai un singur critic putea să intre astfel și să ne introducă în acest univers al lui Mallarmé, drept care, gustînd această frază fericită, sîntem într-un univers care este al lui Richard și numai al lui.

Totuși, această lectură atît de prețioasă și de fructuoasă provoacă în același timp un fel de decepție, despre care am da o idee brutală și fără îndoială excesivă spunînd că în acest tablou al imaginației mallarmeene ceva se sustrage sau nu apare, și acel ceva este poezia, sau mai exact *travaliul poetic* al lui Mallarmé ; și că un anume echivoc domnește aici asupra raporturilor dintre operă și — reverie, erotism, evenimente biografice, jurnale, corespondență — tot ce nu este ea. Această analiză care se anunță de la bun început ca fiind instalată în imanență, se arată a fi în fapt de două ori transcendentă sau, în alți termeni, de două ori tranzitivă în raport cu obiectul poetic mallarmean.

Vertical tranzitivă mai întîi, pentru că, încercînd să ajungă la „dedesubturile“ operei, se îndreaptă fără încetare de la operă la autor. Regăsim aici postulatul psihologist caracteristic aproape întregii critici de mai bine de un secol, dar modificat (și poate agravat) de altele două ce compun moștenirea proprie bachelardismului : postulatul senzualist conform căruia fundamentalul (și deci autenticul) coincide cu experiența sensibilă, și postulatul eudemonist care pune un fel de instinct al fericirii sensibile la baza întregii activități a imaginației. Trei axiome care se rezumă destul de bine în următoarea formulă caracteristică : „Fericirea poetică — ceea ce îndeobște numim expresie fericită — nu este fără îndoială altceva decît reflexul unei fericiri trăite“. ² Afirmație cel puțin expeditivă, care nu poate să nu surprindă mai cu seamă într-o

¹ Pp. 29—30.

² P. 27.

carte consacrată lui Mallarmé ; dar această certitudine este însuși sufletul criticii richardiene. Acest epicurism preconcepțut este exprimat printr-o proliferare de epitete euforice : totul aici este *suculent, delicios, minunat, benefic, perfect ; ce plăcere și ce bucurie* când astfel totul e *fericire copleșitoare și satisfacție* ! Căci tehnica însăși și abstracția însăși nu mai sînt decît noi pretexte pentru o reverie fericită. Mallarmé nu se întreabă asupra formelor literaturii, el *se bucură visător* de o temă care nu mai este *tufișul* sau *cuta*, ci *cuvințul, versul, cartea*. El nu gîndește, el mîngîie idei, savurează concepte, se îmbată cu raționamente. Gîndirea nu poate și nu trebuie să apară decît ca obiect a aceea ce Richard numește *reverie a ideii*, și ca resorbită în pura plăcere a evocării sale. Când din întîmplare o abstracție ceva mai rigidă rezistă intenției sale de delectare („Aici... legăturile se efectuează într-o manieră foarte conceptuală, ceea ce le dă o rigiditate, o literalitate cîteodată stîngenitoare”), criticul se grăbește să revină cît mai repede la bucuriile fundamentalului : „Ce plăcere, totuși, după asemenea laborioase descifrări, să găsești în stare nudă o reverie știută ca esențială”.¹

Această valorificare sistematică a sensibilului și a trăirii determină la Richard o viziune cu totul particulară a universului mallarmeean. Nu mai există nimic din acea voință de absență și de mutism, din acea exploatare, împinsă pînă la ultimele ei limite, a puterii distrugătoare a limbajului, asupra căreia Maurice Blanchot insistase atît de mult. Pentru Richard, lumea lui Mallarmé nu este nici *vidă*, nici *tăcută* : ea este plină de lucruri și de un freamăt încîntător. Mallarmé n-ar putea „să caute absența” și cu atît mai puțin să o găsească, pentru că el trebuie neapărat „să exprime această rarefiere plecînd de la o plenitudine, și să indice golirea lucrurilor prin mijlocirea unor lucruri foarte real prezente în fața noastră.”² Acest *foarte real prezente* refuză categoric anumite meditații asupra limbajului al căror inițiator nu este altul decît Mallarmé. Se pare totuși că realul evocat în a sa *quasi-dispariție vibratorie* nu se confundă cu cel al prezenței sensibile, și chiar dacă întreaga operă a lui Mallarmé nu se reduce la de-

¹ P. 167.

² P. 343.

corul negativ din *Sonetul în —x*, pare dificil de neglijat cu totul efectul de contestare pe care îl exercită poemul, cel puțin așa cum îl înțelege și îl practică Mallarmé, asupra obiectelor pe care le utilizează și pe care trebuie, în vreun mod oarecare, să le *abolească* pentru a se constitui el însuși într-un fel de obiect verbal. Mallarmé poate fi, după cum spune Richard cu o formulă provocatoare, „un Chardin al literaturii noastre“, dar ar trebui atunci să se subînțeleagă că tabloul lui Chardin, ori care ar fi pretextul său material, nu se reprezintă în cele din urmă decît pe sine, și că pictura, ca și poezia, începe acolo unde sfîrșește realul.

Obiectele operei poetice, temele sale, spațiul său sînt oare cele ale reveriei sensibile? Opera — și mai ales opera lui Mallarmé — poate oare să se explice, sau chiar să fie înțeleasă prin reverie? *Exprimă* ea oare reveria? După lectura cărții lui Richard ne este încă îngăduit să ne îndoim. S-a arătat că această carte pune într-o lumină mai convingătoare paginile de proză din *Mots anglais* sau din *Dernière Mode*, care sînt tocmai, după cum spune Richard, niște reverii abia transpuse, decît opera propriu-zis poetică în care fantasmale imaginației sînt parcă transcendate prin travaliul limbajului. „Adevărata condiție a unui adevărat poet, spune Valéry, este tot ce poate fi mai distinct de starea de vis“, și această frază i s-ar putea poate aplica lui Mallarmé mai curînd decît oricărui alt poet. La urma urmei, analiza bachelardiană este o metodă de explorare a reveriei comune, cu privire la care Bachelard însuși nu a vrut să stabilească decît o topică generală, ilustrată ici și colo de exemple împrumutate *între altele* de la poeți, dar și de la prozatori, filosofi și chiar de la oameni de știință rătăciți în „tulburările“ imaginației. Trecerea de la această topică generală la o tematică individuală ridică deja dificultăți, și cînd Bachelard se oprește mai îndelung asupra unui autor, precum Hoffmann în *La Psychanalyse du Feu*, Poe în *L'Eau et les Rêves*, Nietzsche în *L'Air et les Songes*, sau chiar Lautréamont, o face mai mult în măsura în care acesta reprezintă un tip, un *complex* exemplar, decît pentru singularitatea lui ireductibilă; nici măcar nu este sigur că noțiunea de individualitate psihică ar putea avea destul înțeles în această perspectivă. Cît despre studiul unei opere atît de elaborată, atît de închisă în ea însăși, atît de intrazitivă ca opera poetică a lui Mallarmé, el constituie desigur un nou

prag, poate de netrecut pentru orice psihologie, fie ea (cum este cazul aici) chiar și cea mai deschisă și mai subtilă. Richard ne învață totul despre intimitatea visătoare a lui Mallarmé, precum și faptul că această intimitate ne mai aparține încă într-un oarecare grad. Dar opera lui Mallarmé, orientată în întregime către acel limbaj impersonal și autonom care este contrariul unei *expresii*, și a cărei fericire nu datorează nimic, poate, vreunei fericiri trăite, această operă pe care o adâncește și o străbate de la un capăt la altul în căutarea unei profunzimi și pe care o dislocă în tot atâtea parcele câte sînt necesare pentru a face din ea limbajul acestei profunzimi, s-ar părea uneori că o epuizează fără să o atingă. Că există între reveria unui poet și opera sa o înrudire, o relație profundă, este plauzibil ; dar că această relație s-ar stabili într-o continuitate fără fisură care să autorizeze o alunecare lină de la una la cealaltă, iată, poate, utopia criticii tematice. Utopie fecundă, de altfel, și a cărei putere de stimulare este departe de a fi epuizată.

Tranzitivă deci în profunzime, ca orice critică psihologică, critica richardiană este tranzitivă și într-un mod mai specific, perceptibil încă din *Littérature et Sensation* : este vorba acum de o tranzitivitate orizontală. Fiecare studiu al lui Richard se prezintă ca un lanț continuu de analize legate prin firul unei imperceptibile progresii. Studiu tematic, desigur, dar în care fiecare temă, fiecare variație, fiecare figură este purtată de o mișcare de tranziție perpetuă, pe care o subliniază folosirea constantă a unor legături ca : *acum, de acum înainte, de atunci, încă puțin și iată că...* Astfel, repertoriul „substanțelor ambigue” la Mallarmé ne conduce de la pană la dantelă, de la dantelă la nor, de la nor la spumă. Este vorba aici de a restitui o trecere progresivă către forme de materie din ce în ce mai subtile, dar nici una din analizele lui Richard nu scapă acestei mișcări, și ai spune, citindu-l, că nici un scriitor nu izbutește niciodată să se fixeze pe o figură, mereu atras de următoarea, încă mai satisfăcătoare și mai desăvîrșită, și totuși amenințată de cea care urmează, și că în cele din urmă întreaga sa operă se topește într-o lungă modulație fără de repaos, într-o curgere cromatică neîntreruptă, precum melodia infinită din opera wagneriană. Tema richardiană este totdeauna tranzitorie : este nu numai o *trecere* între altele două, ci este întotdeauna tulburată de amintirea precedentei și de aș-

teptarea celei ce urmează : „Carafa nu mai este așadar azur, dar nici lampă încă“¹. Această mișcare continuă, irezistibilă, constituie unul din farmecele cele mai eficace ale acestei opere critice care este de asemenea, și mai ales — trebuie oare s-o spunem ? — o minunată creație poetică și muzicală. Dar cât e de stranie această tematică, ce-și devorează neîncetat temele pentru a le asigura continuitatea, și care, astfel, își devorează totodată și obiectul, sau cel puțin ceea ce ea însăși consideră a fi pământul în care acesta își înfige rădăcinile. „Criticii, spune Richard, îi plac drumurile subterane“² : este o critică în formă de mușuroi, opera criticată fiind mereu amenințată să se prăbușească.

Această mobilitate primejdioasă este justificată de Richard printr-o considerație care vizează o problemă esențială : „Critica, spune el, ne pare a ține de natura unui parcurs și nu a unei staționări. Ea înaintează printre peisaje ale căror perspective sînt deschise, desfășurate, închise de progresarea ei. Sub amenințarea de a cădea în banalitatea procesului verbal sau de a se lăsa absorbită de litera a ceea ce vrea să transcrie, ea trebuie să înainteze într-una, multiplicîndu-și într-una unghiurile, priveliștile. Precum muntenii în anumite trecători dificile, ea nu evită căderea decît prin continuitatea elanului. Imobilă, ar cădea în parafrază sau în gratuitate.“³ Faptul că într-adevăr critica nu se poate mulțumi să recenzeze și să colecționeze teme și că ea trebuie neîncetat să le raporteze unele la altele și să le articuleze, iată o exigență pe care nu putem să nu o aprobăm. Dar problema este de a ști dacă această articulație trebuie concepută ca o filiație omogenă, și lineară, sau ca un sistem de elemente discontinue cu funcții multiple. Richard folosește adeseori termenii de *structură* sau de *rețea*, care par a evoca cea de a doua ipoteză, dar majoritatea analizelor sale îmbracă mai degrabă forma unui traseu continuu sau, cum o spune el aici, forma unui parcurs, fără să ne fie totdeauna cu putință să distingem limpede dacă este vorba de un parcurs ideal, adică de o succesiune de motive legate prin propria lor putere de asociere, sau de un parcurs

¹ P. 499.

² P. 17.

³ P. 35.

real, adică impus de cronologia efectivă a operei, coincidența celor două ordini ținând totdeauna întrucâtva de miracol sau de artificiu.

Am găsi poate o ambiguitate comparabilă în atitudinea lui Richard față de structuralism : pe de o parte, intelectualismul caracteristic acestei forme de gândire îi contrariază gustul profund pentru trăire și concret : „structura, o știm, este o abstracție“¹, dar pe de altă parte o interpretare cu totul intuizionistă a noțiunii de structură îi permite să o identifice cu aceea, mai generoasă, de *totalitate* : „Intuiția structurală nu poate, o știm, să se oprească la folosirea cutărei sau cutărei forme organizate : ea trebuie, pentru a se satisface, să îmbrățișeze o totalitate de lucruri și de forme.“² Ea îi permite de asemenea să-și privească propria carte ca pe o încercare structuralistă, pentru că într-adevăr este vorba de o intuiție totală a universului mallarmeean. Dar o analiză structurală poate oare să pretindă de la bun început o cuprindere atât de vastă ? Nu aceasta este, se pare, ambiția structuraliștilor : a unui Lévi-Strauss, de exemplu, care neagă că ar vrea să caute *structura* unei societăți globale și care propune mai prudent căutarea *unor structuri* acolo unde ele sînt, fără a pretinde că totul este structurabil, și încă și mai puțin că o structură poate fi totalizantă. În cel mai bun caz, am putea încerca să stabilim, la un nivel secund, metastructuri sau structuri de structuri : adică raportul ce poate uni (fie chiar prin opoziție sau răsturnare simetrică) un sistem de înrudire și un sistem lingvistic. Astfel am putea studia (exemplul valorează atât cît valorează) structurile reveriei mallarmeeane, concepută ca un fel de discurs interior înzestrat cu o retorică proprie, pe de o parte, și cele ale operei poetice a lui Mallarmé pe de altă parte, căutînd apoi ce relații structurale pot întreține aceste două sisteme. Dar cu aceasta ne-am afla, bineînțeles, în plină „abstracție“. În fond, postulatul, sau principiul, structuralismului este aproape inversul celui al analizei bachelardiene : el constă în faptul că anumite funcții elementare ale gândirii celei mai arhaice comportă un înalt grad de abstrac-

¹ P. 533.

² P. 545.

ție, că schemele și operațiile intelectului sînt poate mai „profunde“, mai originare decît reveriile imaginației sensibile, și că există o logică, și chiar o matematică a inconștientului.

Unul dintre marile merite ale cărții lui Richard este de a fi subliniat această contradicție, stînjenitoare, dar poate fecundă, în care critica — între altele — trebuie astăzi să se ancoreze, și să se *mențină*.

UTOPIA LITERARĂ

LA PRIMA vedere, opera critică a lui Borges pare posedată de un ciudat demon al apropiierilor. Unele dintre eseurile sale se reduc la un scurt catalog al *diferitelor intonații* dobândite de-a lungul secolelor de către o idee, o temă, o metaforă : Ricketts și Hesketh Pearson îi atribuie lui Oscar Wilde paternitatea expresiei *purple patches* (petice de purpură), dar această formulă există în *Epistola către Pisoni* ; Philipp Mainländer inventează, la două secole după John Donne, ipoteza unei sinucideri a lui Dumnezeu ; argumentul pariului se găsește la Arnobe, la Sirmond, la Algazel, cele două infinituri reînvie în opera lui Leibniz și Victor Hugo ; privighetoarea lui Keats îl continuă pe Platon și îl precede pe Schopenhauer, floarea lui Coleridge, adusă dintr-un vis, anticipează floarea lui Wells, adusă din viitor, și portretul lui James, adus din trecut ; Wells a „rescris pentru epoca noastră *Cartea lui Iov*, această neasemuită imitație în ebraică a dialogului platonician“ ; sfera lui Pascal vine de la Hermes Trismegistul prin Rabelais, sau de la Parmenide, via Platon, prin *Le Roman de la Rose* ; Nietzsche a combătut teoria presocratică a Eternei Reîntoarceri cu mult înainte de a descoperi aceeași teorie într-o clipă de iluminare târzie... Atunci când nu caută surse, Borges depistează precursori : pe cei ai lui Wells (Rosney, Lytton, Paltock, Cyrano, Bacon, Lucian), pe cei ai lui Beckford (Herbelot, Hamilton, Voltaire, Galland, Piranesi, Marino), pe cei ai lui Kafka : „Într-o zi, mi-a venit ideea să fac inventarul precursorilor lui Kafka. Acest scriitor îmi apăruse la început unic ca pasărea Fenix din elogiile retorilor ; tot citindu-l, mi s-a părut că-i recunosc vocea, sau cel puțin maniera, în texte din diferite literaturi și din diferite epoci. Voi menționa aici câteva dintre ele, în ordine cronologică“. Urmează Zenon, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Bloy și Lordul Dunsany. Întâlnind astfel de enumerări ¹ fără să recunoaștem ideea care le animă, riscăm să aprobăm în concepția ei cea mai severă fraza în care Nestor Ibarra,

¹ *Enquêtes*, passim.

în prefața sa la *Fictions*, vorbește despre „un flirt cît se poate de conștient și uneori plăcut cu pedantismul“, și să ne închipuim critica lui Borges semănînd cu încercările cele mai deznădăjduite ale compilației universitare. Am putea de asemenea să evocăm acele lungi inventare de opinii și de obiceiuri concordante sau discordante din care Montaigne făcea materia primelor sale eseuri. Oricum, apropierea de Montaigne ar fi mai justificată și preferința lor comună pentru cataloagele cele mai neașteptate este poate revelatoare pentru o anumită înrudită existență între aceste două spirite înclinate în egală măsură să-și întrețină vertijul sau perplexitatea în labirintele secrete ale erudiției.

Dar gustul întîlnirilor și paralelismelor corespunde la Borges unei idei mai profunde și ale cărei consecințe ne interesează. Găsim o formulare agresivă a acestei idei în povestirea *Tlön Uqbar Orbis Tertius*: „S-a stabilit că toate operele sînt opera unui singur autor, care este atemporal și anonim“. ¹ În numele acestei certitudini, scriitorii din Tlön nu-și semnează cărțile, iar ideea însăși de plagiat este aici necunoscută, ca și fără îndoială cea de influență, de pastişă sau de scriere apocrifă. Tlönienii sînt în felul lor George Moore sau James Joyce, care au „încorporat în opera lor pagini și gânduri care nu le aparțin“; tlönian în maniera lui, complementară, este Oscar Wilde, care „oferea adesea subiecte oricui voia să le trateze“, sau Cervantes, Carlyle, Moise de Leon și atîția alții, printre care poate Borges, care atribuiau vreunui fabulos intermediar paternitatea operelor lor; tlönian prin excelență este Pierre Ménard, simbolist de la începutul secolului, originar din Nîmes, care, plictisit de a tot face speculații asupra lui Leibniz și a lui Raymondus Lullius sau de a transcrie în alexandrini *Le Cimetière marin* (tot astfel cum Valéry însuși propune ² să se alungească cu un picior versurile heptasilabice din *L'Invitation au voyage*), s-a apucat într-o zi să reinventeze prin forțe proprii și fără anacronism de gândire cele două părți din *Don Quijote*, conferind proiectului său un început de realizare de o miraculoasă exactitate. ³ Aplicîndu-și propria-i metodă, Borges nu a uitat să semnaleze ver-

¹ *Fictions*, p. 36.

² Jean Prévost, *Baudelaire*, p. 239.

³ *Fictions*, p. 57.

siunile anterioare ale ideii de care ne ocupăm, date de Shelley, Emerson sau Valéry. După Shelley, toate poemele sînt tot atîtea fragmente ale unui poem universal unic. Pentru Emerson, „o singură persoană este autorul tuturor cărților care există în lume“. Cît despre Valéry, oricine își amintește că cerea o istorie a Literaturii înțelegea „ca o istorie a spiritului ca producător sau consumator de literatură, și această istorie ar putea fi făcută chiar fără să fie pronunțat numele unui singur scriitor“.

Această viziune a literaturii ca un spațiu omogen și reversibil în care nu-și găsesc locul particularitățile individuale și prioritățile cronologice, acest sentiment *ecumenic* care face din literatura universală o vastă creație anonimă, fiecare autor nefiind decît încarnarea fortuită a unui Spirit atemporal și impersonal, capabil să inspire, asemenea zeului lui Platon, cel mai frumos cînt celui mai mediocru cîntăreț, și să reînvie în opera unui poet englez din secolul al XVIII-lea visul unui împărat mongol din secolul al XIII-lea — această idee poate să le apară spiritelor pozitive drept o simplă fantezie, sau drept curată nebunie. Să vedem în ea mai degrabă un mit în sensul propriu al termenului, o dorință profundă a gîndirii. Borges sugerează el însuși două nivele de interpretare posibile pentru această supoziție: versiunea extremă, sau „panteistă“, pentru care un singur spirit sălășluiește în aparenta pluralitate a autorilor și a operelor, a evenimentelor și a lucrurilor, și care descifrează, în cele mai imprevizibile combinații ale atomilor, scriitura unui zeu; conform acestei ipoteze, lumea cărților și cartea lumii sînt unul și același lucru, și dacă eroul părții a doua din *Don Quijote* poate fi cititor al primei părți, și Hamlet spectator al lui *Hamlet*, e cu putință ca și noi, cititorii sau spectatorii lor, să fim fără să știm niște personaje fictive, și ca în momentul cînd citim *Hamlet* sau *Don Quijote*, cineva să ne citească pe noi, să ne scrie, sau să ne șteargă. Cealaltă versiune este ideea „clasică“, ce a dominat cu autoritate pînă la începutul secolului al XIX-lea, că pluralitatea autorilor nu are nici o importanță: Homer era orb, dar opera lui nu poartă urmele acestei infirmități. Putem afla, dacă vrem, în prima versiune o metaforă a celei de-a doua, sau în cea de-a doua o timidă intuiție a celei dintîi. Dar ideea *excesivă* despre literatură către care Borges se

complace uneori să ne atragă, indică poate o tendință profundă a scrisului, care constă în a atrage fictiv în sfera sa integralitatea lucrurilor existente (și inexistente), ca și cum literatura nu s-ar putea menține și justifica față de ea însăși decât prin această utopie totalizantă. Lumea există, spunea Mallarmé, pentru a deveni o Carte. Mitul borgesian contrage modernul *totul urmează a fi scris* și clasicul *totul este scris*, într-o formulă însă și mai ambițioasă, care ar fi aproximativ: *totul este Scris*. Biblioteca din Babel, care există *ab aeterno* și cuprinde „tot ceea ce poate fi exprimat în toate limbile,”¹ se confundă evident cu Universul — Ibarra consideră chiar² că ea îl depășește infinit — : cu mult înainte de a fi cititor, bibliotecar, copist, compilator, „autor”, omul este o pagină de scriitură. O conferință a lui Borges despre fantastic se termină cu această întrebare, ironic angoasată : „Cărui fel de literatură îi aparținem, eu care vă vorbesc și dumneavoastră care mă ascultați : romanului realist sau povestirii fantastice ?” Putem aminti aici ipoteza (ușor diferită în ceea ce privește principiul ei) lui Unamuno, conform căreia Don Quijote ar fi autorul romanului care îi poartă numele : „Nu poate fi contestat faptul că în *Don Quijote* Cervantes s-a arătat a fi cu mult deasupra a ceea ce se putea aștepta de la el, depășindu-se pe sine. Aceasta ne face să credem că istoricul arab Cid Hamet Bengeli nu este doar o creație literară, ci că sub acest nume se ascunde un adevăr profund : acela că povestirea i-a fost dictată lui Cervantes de către un altul care o purta în el, un spirit care sălășluia în străfundurile sufletului său. Și această distanță imensă care există între povestea cavalerului nostru și celelalte opere ale lui Cervantes, acest miracol vădit și splendid ne fac să credem și să mărturisim că povestea este reală, și că Don Quijote însuși, ascuns în acel Cid Hamet Bengeli, i-a dictat-o lui Cervantes”. Autorul vizibil nu mai este decât un secretar, sau poate o pură ficțiune : „Adeseori îl socotim pe un scriitor ca fiind o persoană reală și istorică pentru că îl vedem în carne și oase, și pentru că luăm drept ficțiuni ale fanteziei personajele care sînt rodul imaginației sale, cînd de fapt lucrurile se petrec invers : personajele sînt cele

¹ *Fictions*, p. 100.

² Numărul din *L'Herne* consacrat lui Borges, p. 438.

care există cu adevărat, folosindu-se de cel ce ne pare a fi din carne și oase pentru a se întruchipa în fața oamenilor.¹ Aici se întâlnesc, într-o moralitate riguroasă, cea mai riguroasă poate, fabula lui Unamuno și cea a lui Borges : dacă îl luăm în serios pe Cervantes, trebuie să credem în existența lui Don Quijote ; dar dacă Don Quijote există, el este Cervantes însuși, iar noi, cititorii lui, nu mai existăm, sau nu mai avem alt mijloc de a exista decât să ne strecurăm între două pagini ale Cărții și să devenim literatură, — tot astfel cum eroul din *Invenția lui Morel* se strecoară între două imagini, se face imagine, iese din viață pentru a intra în ficțiune. Căci Literaturii, monstru insatiabil, nu i se poate acorda nimic fără să i se abandoneze totul : „poate că istoria universală nu este decât istoria câtorva metafore.“²

În universul categoric monist al ținutului Tlön, critica se vede redusă la stranii expediente pentru a-și întreține propria-i necesitate. Neexistînd autori, e silită să-i inventeze : „ea alege două opere ce nu seamănă între ele, să zicem *Tao Te King* și *O mie și una de nopți*, le atribuie aceluiași scriitor, apoi determină cu toată probitatea psihologia acestui interesant *om de litere*.“ Recunoaștem aici ecourile ingenioasei tehnici de lectură inaugurată de Pierre Ménard : aceea a „anacronismului deliberat și a atribuirilor cronate. Această tehnică, a cărei aplicabilitate este nelimitată, ne invită să parcurgem *Odissea* ca și cum ar fi posterioară *Eneidei*... Ea umple cu aventuri cărțile cele mai liniștite. Să atribui *Imitația lui Iisus Cristos* lui Louis-Ferdinand Céline sau lui James Joyce, nu înseamnă oare să reînnoiești îndeajuns de mult precarele sfaturi spirituale ale acestei lucrări ?“³ Metodă hazardată, fără îndoială ; dar nu există oare un risc (și cu siguranță mai puțin farmec) în a atribui, așa cum din nefericire facem în mod curent, *Andromaque* lui Jean Racine sau *Swann* lui Marcel Proust ? În a socoti *Fabulele* lui La Fontaine posterioare celor ale lui Fedru sau Esop ? În a-l citi întotdeauna pe Cyrano ca pe un precursor al lui Wells și al lui Jules Verne, și niciodată pe Wells sau pe Jules Verne ca pe niște anticipații ale lui Cyrano ? În

¹ *Vie de Don Quichotte et Sancho Pança*, p. 370—371.

² *Enquêtes*, p. 16.

³ *Fictions*, p. 71.

a lua două opere ce seamănă atât de puțin între ele ca, să spunem, *Les Chants de Maldoror* și *Poésies*, și a le atribui aceluiasi scriitor, lui Lautréamont, de exemplu, determinînd cu toată probitatea psihologia acestui interesant om de litere? În fond, critica tlöniană nu este *contrariul* criticii noastre pozitiviste, ea nu este decît hiperbola acesteia.

De mai bine de un secol, felul în care gîndim — și folosim — literatura suferă de o prejudecată a cărei aplicare, tot mai subtilă și mai îndrăzneată, nu a încetat să îmbogățească, dar și să pervertească și, în cele din urmă, să sărăcească, contactul cu Literatura: postulatul conform căruia o operă este esențialmente determinată de către autorul său, și, în consecință, îl *exprimă*. Această evidență redutabilă nu numai că a modificat metodele și chiar obiectul criticii literare, ci se răsfrînge și asupra operației celei mai delicate și mai importante dintre toate cîte contribuie la nașterea unei cărți: lectura. În vremea lui Montaigne, lectura era un dialog dacă nu egal, cel puțin frătesc; astăzi este o indiscreție savantă, care ține în același timp de interceptarea unei convorbiri și de camera de tortură. Și în schimbul unui mic mister divulgat (sau spintecat), cîte mari mesaje pierdute! Atunci cînd Borges ne propune spre admirație exemplul lui Valéry, „al unui om care depășește trăsăturile distinctive ale unui eu și despre care putem spune, ca William Hazlitt despre Shakespeare, *he is nothing in himself*“, el ne invită fără îndoială să reacționăm împotriva acelei insidioase degradări glorificînd o gîndire și o operă ce nu vor să fie cele ale *cuiva anume*; tot astfel atunci cînd invocă figura, atât de diferită, a lui Whitman, care și-a făurit pe de-a-n-tregul, în operă și prin operă, spre disperarea biografilor, o a doua personalitate, fără legătură cu prima, sau figura lui Quevedo, imagine perfectă a omului de litere la care Literele l-au devorat pe om, sau cel puțin pe individ, într-atît încît opera lui nu ne mai apare ca o creație personală, ci ca un rezultat întîmplător al vreunei misterioase aventuri bibliografice: Quevedo, „literat al literaților... nu atât un om cît o vastă și complexă literatură“. Căci pentru Borges, ca și pentru Valéry, autorul unei opere nu deține și nu exercită asupra ei nici un privilegiu, ea aparținînd încă de la naștere (și poate chiar dinainte) domeniului public, netrăind decît din nenumăratele sale relații cu cele-

lalte opere în spațiul fără de frontiere al lecturii. Nici o operă nu este originală, deoarece „cantitatea de ficțiuni și de metafore de care este capabilă imaginația oamenilor este limitată“, dar orice operă este universală, pentru că „acest mic număr de invenții poate aparține pe de-a-ntregul tuturor, precum Apostolul¹“. Opera durabilă „este întotdeauna susceptibilă de o ambiguitate, de o plasticitate infinite..., ea este o oglindă ce arată trăsăturile cititorului²“, și această participare a cititorului alcătuiește întreaga viață a obiectului literar : „Literatura este un lucru ineputabil, pentru simplul motiv că o singură carte este ineputabilă. Cartea nu este o entitate închisă ; ea este o relație, centrul unor nenumărate relații.“ Fiecare carte renaște o dată cu fiecare lectură, și istoria literară este cel puțin în egală măsură istoria modurilor și rațiunilor de a citi, pe cât este cea a modurilor de a scrie sau a obiectelor scriiturii. „O literatură diferă de o alta mai puțin prin text cât prin felul în care este citită : dacă mi-ar fi dat să citesc orice pagină de azi — aceasta, de exemplu, — așa cum va fi citită în anul 2000, aş cunoaște literatura anului 2000³.“

Astfel aparentele repetiții din literatură nu indică numai o continuitate, ele revelează o lentă și neîncetată metamorfoză. De ce precursorii lui Kafka îl evocă toți pe Kafka fără să se asemeने între ei ? Pentru că singurul lor punct de convergență se află în această operă viitoare care va da retrospectiv întâlnirii lor o ordine și un sens : „Poemul *Fears and Scruples (Teamă și scrupule)*, de Robert Browning, anunță opera lui Kafka, dar modul nostru de a-l citi pe Kafka îmbogățește și deformează sensibil modul nostru de a citi acest poem. Browning nu îl citea cum îl citim noi astăzi... Fiecare scriitor își creează precursorii. Aportul său ne modifică atât concepția despre trecut cât și cea despre viitor.“⁴ Această acțiune autorizează și justifică toate „anacronismele“ atât de scumpe lui Borges, căci dacă întâlnirea, să spunem, a lui Browning cu Kierkegaard nu există decât în funcție de rezultanta ulterioară reprezentată de opera lui Kafka, înseamnă că trebuie să parcurgem în sens invers

¹ *Enquêtes*, p. 307.

² *Ibid.*, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Enquêtes*, pp. 150—151.

timpul istoricilor și spațiul geografilor : cauza este posteroară efectului, „izvorul“ este în aval, pentru că aici izvorul este o confluență. În timpul reversibil al lecturii, Cervantes și Kafka ne sînt amîndoi contemporani, iar influența lui Kafka asupra lui Cervantes nu este mai mică decît influența lui Cervantes asupra lui Kafka.

Iată admirabila utopie pe care ne-o propune literatura, după părerea lui Borges. Se poate găsi în acest mit mai mult adevăr decît în adevărurile „științei“ noastre literare. Literatura este într-adevăr acest cîmp plastic, acest spațiu *curb* în care raporturile cele mai neașteptate și întîlnirile cele mai paradoxale sînt posibile în orice clipă.¹ Normele socotite de noi cele mai universale ale existenței și folosirii ei — precum ordinea succesiunii cronologice și legătura de rudenie între autor și operă — nu sînt decît niște modalități relative, alături de multe altele, de a-i aborda sensul. Geneza unei opere, în timpul istoriei și în viața unui autor, este momentul cel mai contingent și mai nesemnificativ al duratei sale. Despre toate cărțile mari putem spune ceea ce Borges scrie despre romanele lui Wells : „ele se vor încorpora, ca și legenda lui Tezeu sau a lui Asuerus, în memoria generală a speciei noastre, și vor rodi în sînul ei atunci cînd va fi pierit gloria celui ce le-a scris și limba în care au fost scrise.“² Timpul operelor nu este timpul definit al scriiturii, ci timpul indefinit al lecturii și al memoriei. Sensul cărților este înaintea și nu în urma lor, el este în noi : o carte nu este un sens dat, o revelație pe care urmează să o avem, ea este o rezervă de forme care își așteaptă sensul, este „iminența unei revelații care nu se produce“³, și pe care fiecare trebuie să și-o producă pentru sine însuși. Astfel

¹ „Semnificația prezenței atemporale, proprie literaturii, constă în aceea că literatura trecutului poate oricînd să interfereze cu cea a prezentului. Astfel, de exemplu, Homer cu Vergiliu, Vergiliu cu Dante, Plutarh și Seneca cu Shakespeare, Shakespeare cu Goetz von Berlichingen al lui Goethe, Euripide cu *Ifigenia* lui Racine și cu cea a lui Goethe. Și, ca să luăm un exemplu din epoca noastră, *O mie și una de nopți* și Calderon cu Hofmannsthal, *Odissea* cu Joyce, Eschil, Petroniu, Dante, Tristan Corbière, mistica spaniolă cu T. S. Eliot. Există aici o bogăție inepuizabilă de raporturi posibile.“ Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, p. 17.

² *Enquêtes*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 15.

Borges re-spune, sau spune, în felul său, că poezia este făcută de toți, nu de unul singur. Pierre Ménard este autorul lui *Don Quijote* pentru bunul motiv că orice cititor (orice cititor adevărat) este autor. Toți autorii sînt un singur autor pentru că toate cărțile sînt o singură carte, de unde mai rezultă și că o singură carte este toate cărțile, „și cunosc unele care, ca și muzica, sînt totul pentru toți oamenii.”¹ Biblioteca din Babel este perfectă *ab aeterno*; doar omul, spune Borges, este un bibliotecar imperfect; uneori, pentru că nu a găsit cartea pe care o caută, el scrie o alta: aceeași, sau aproape. Literatura este această strădanie imperceptibilă — și infinită.

¹ *Labyrinthes*, p. 121.

PSIHOLECTURI

CHARLES MAURON ține să distingă net între a sa „psihocritică” și lucrările de psihanaliză literară clasică precum cea scrisă de Marie Bonaparte despre Edgar Poe. Scopul psihocriticii nu este de a stabili, prin mijlocirea operei literare, diagnosticul de nevroză al autorului; esențialul în ochii săi rămîne, cel puțin în principiu, opera însăși, iar utilizarea instrumentelor psihanalitice rămîne în slujba criticii literare. Psihocritica vrea să fie mai curînd o contribuție la critică decît o ilustrare a psihanalizei.

*Introduction à la psychocritique*¹ este în esență o expunere de principii și de metodă ilustrată printr-o serie de exemple. Această dispunere vrea să clarifice și să prelungească dialogul dificil dintre psihanaliză și literatură, arătînd, pe baza unor cazuri tipice, ce avantaje poate să prezinte lectura psihocritică pentru înțelegerea operelor, dar nu este sigur că ea își atinge pe deplin scopul. La obstacolele obișnuite pe care le întâlnește în aprecierea justetei și valorii acestui gen de interpretări orice cititor neinițiat în demersurile psihanalizei, se mai adaugă și faptul că exemplele date de Mauron nu sînt decît ilustrări întotdeauna parțiale și adeseori aluzive, cu referire la lucrări anterioare², sau paralele,³ și că dispersarea lor deliberată le face greu de urmărit. Fiecărei etape a metodei îi corespund o serie de aplicații practice cărora Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, Corneille, Molière le oferă succesiv, și fiecare de două sau de trei ori, materia, fără ca o adevărată sinteză să-i îngăduie cititorului să-și facă o idee de ansamblu despre vreunul dintre aceste studii în chip voit fragmentare și neterminate. Este neîndoielnic că cititorul dornic să aprecieze singur aportul psihocriticii se află mai în cîștig consultînd o lucrare mai încheagată și mai puțin preocupată de demonstrația metodologică, și anume *L'Inconscient*

¹ *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.

² *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, 1950 și *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, 1957.

³ *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964.

dans l'oeuvre et la vie de Racine, care rămîne deocamdată capodopera genului : poate pentru că opera se pretează mai bine decît oricare alta limbajului analitic. În definitiv, Oedip a fost un mit tragic înainte de a fi un „complex“, și Freud însuși nu vedea oare în tragicii greci pe adevărații săi maeștri ? Cînd Mauron îl „freudizează“ pe Racine, el nu face poate decît să întoarcă psihanaliza la propriile ei izvoare. Dar capitolele pe care le consacră lui Corneille și lui Molière arată cît de mult poate contribui psihocritica la înțelegerea situațiilor dramatice, și a situațiilor comice îndeosebi. Raporturile dintre bătrîni și junii primi capătă aici o rezonanță ciudată, care demonstrează cît de ignorată a fost pînă acum intensitatea încărcăturii lor afective. Există poate un *rîs oedipian*, și sugestiile lui Mauron în legătură cu el¹ luminează multe profunzimi ale tradiției comice.

Metodologic, punctul de plecare al analizei psihocritice este de factură tipic structuralistă : Mauron nu caută în textele pe care le studiază teme sau simboluri care în mod direct și izolat să exprime o personalitate profundă. Unitatea de bază a semnificației psihocritice nu este un cuvînt, un obiect, o metaforă, oricît de frecvente, oricît de „obsedante“ ar fi ele, ci o *rețea*, adică un sistem de relații între cuvinte sau imagini care apare atunci cînd suprapunem mai multe texte ale aceluiași autor pentru a elimina particularitățile proprii fiecăruia dintre aceste texte și a nu păstra decît articulațiile lor comune. Astfel, apropierea a trei sonete de Mallarmé : *Victorieusement fui*, *La chevelure vol d'une flamme*, *Quelle soie aux baumes du temps*, dă la iveală o schemă comună ai cărei termeni sînt : Moarte, Luptă, Triumf, Măreție, Rîs. Acest procedeu ne face să ne gîndim la felul în care Propp stabilește morfologia generală a basmului punînd în evidență elementele comune unor povestiri cu aparență dispartă. Dar, bineînțeles, demersul folcloristului și cel al psihocriticului sînt în momentul imediat următor divergente. Pentru Mauron, relațiile stabilite prin suprapunerea textelor, și care nu pot fi stabilite decît în acest fel, prin excluderea oricărei alte forme de lectură, sînt prin definiție relații *inconștiente*, a căror existență scăpase (chiar pentru acest motiv) atît auto-

¹ Sugestii precizate și dezvoltate în *Psychocritique du genre comique*.

rului cît și criticii „clasice“. Aceste relații joacă în psihocritică rolul pe care îl au în psihanaliza clinică asociațiile involuntare: ele constituie prima verigă din lanțul care duce către personalitatea inconștientă a scriitorului. Lărgirea cadrului analizei permite trecerea de la rețelele de metafore la sisteme mai vaste și mai complexe de figuri dramatice care compun ceea ce Mauron numește *mitul personal* al autorului. Astfel, suprapunînd pe Déborah din *Ce que disaient les trois cigognes* și pe *Hérodiade* din *Scène* apare în evidență o figură feminină proprie mitului mallarmean. Acest mit este interpretat la rîndul său ca expresia imaginară a personalității inconștiente, studiul biografiei intervenind numai *in fine*, cu titlul de control și de verificare, ca în *Racine*, unde schema mitului racinian era pusă în evidență pornindu-se de la un studiu immanent al tragediilor, iar psihanaliza scriitorului era întreprinsă abia în partea a doua, pentru confirmare.

Mauron neagă de altfel cu multă hotărîre că ar reduce opera literară la determinările ei psihologice. Ca și Proust, el distinge un „eu creator“ și un „eu social“, care nu comunică între ele decît prin mijlocirea mitului personal, el însuși legat de inconștient. El vede în creația artistică nu o expresie directă a inconștientului, ci un fel de autoanaliză implicită, sau de regresie controlată către traumatismele originare și stadiile infantile, un „examen de inconștiență“ în care „eul orfic“ ar juca în mod poetic rolul de sinteză între conștiință și inconștient, îndeplinit altminteri de către psihanalist. Această coborîre în infernul lăuntric este versiunea psihocritică a mitului lui Orfeu.

Totuși, în pofida profunzimii analizelor și a ingeniozității metodei, subzistă în psihocritica lui Mauron ceva care o înrudește — mai mult decît acesta ar dori-o — cu „reducțiile“ criticii deterministe: pozitivismul postulatelor sale epistemologice. Preocupat să se diferențieze de critica „clasică“, ce nu se interesează decît de personalitatea conștientă, el se separă cu încă și mai multă vigoare de critica „tematică“, cea a unui Bachelard, a unui Poulet sau a unui Richard, reproșîndu-i caracterul subiectiv, „introspectiv“ și contingent al analizelor sale. Sigur pe ceea ce el consideră a fi o adevărată „știință“ a inconștientului, Mauron nu încetează să afirme perfectă

obiectivitate a metodei psihocritice. Orientat în mod constant spre acel supra-eu scientist reprezentat de tradiția universitară, el i se adresează în esență în următorii termeni: sînteți liberi să-mi contestați *interpretările* care constituie partea cea mai accesorie a lucrării mele, trebuie să-mi admiteți însă în orice caz ca incontestabile *constatările*, adică *legăturile* pe care le stabilesc între texte, și care sînt la fel de obiective ca și documentele și datele: „o atare descoperire este obiectivă, și nu poate fi confundată cu un comentariu.“¹

Or, nimic mai puțin sigur decît această obiectivitate — și nimic mai puțin științific decît această pretenție. Mauron recunoaște altundeva că psihocritica reînnoiește pentru noi lectura textelor — și acesta este, într-adevăr, cel mai prețios aport al ei. Dar refuză să admită că această lectură, ca orice lectură, reprezintă prin ea însăși o alegere, și că relațiile pe care el le „descoperă“ între texte sînt în mare măsură relații construite de atitudinea sa de lectură. Atunci cînd Barthes descrie psihanaliza ca fiind un *limbaj critic* printre altele, un *sistem de lectură* nici mai neutru și nici mai obiectiv decît oricare altul, Mauron se ridică împotriva acestui „scepticism prea conciliant“ și menține, în fața modelor trecătoare și a „falselor științe“, stabilitatea punctului de vedere științific. „Bergsonismul, existențialismul au trecut fără a modifica în chip profund și durabil critica noastră literară,“² afirmă el fără să facă mult caz în aparență de opera critică a unui „bergsonian“ ca Thibaudet sau a unui „existențialist“ ca Sartre, și lăsînd la o parte problema criticii marxiste. Și aceasta deoarece pentru el singura care contează este „psihologia științifică“, caracterizată în acest secol prin „descoperirea progresivă a personalității inconștiente și a dinamismului său“. Chiar dacă admitem că epitetul de „științific“ se potrivește cu „descoperirile“ psihanalizei, înțelegem cu greu de ce psihologia, și mai ales psihologia literară, trebuie să devină astăzi mai dogmatică decît chimia sau fizica, care admit foarte bine că în descoperirile lor intră și o parte de *invenție*, și chiar de *creație*. Mauron își compară frecvent cercetările cu cele ale istoriei literare, presupus model al certitudinii pozitivistice. Dar Lucien Febvre le reproșa istoricilor „istorizanți“

¹ *Introduction à la psychocritique*, p. 335.

² *Ibid.*, p. 14.

că au cultul *faptului*, amintindu-le că evenimentul istoric este produsul unei alegeri și al unei construcții din partea istoriei, și că nici o cercetare nu este inocentă și lipsită de prejudecată, cea mai apăsătoare dintre toate fiind aceea de a te crede scutit de ele. Atunci când Mauron revendică pentru rețelele sale asociative obiectivitatea unui document sau a unei date, aceasta îi poate fi acordată, nu însă fără a i se preciza limitele. Atunci când suprapune *la fauve agonie des feuilles*¹ dintr-un poem de Mallarmé și *les vieux lions trainant les siècles fauves*² dintr-un alt poem, suprapunând *fauve* pe *fauves* și a *agonie* pe *vieux*, „secreta legătură” pe care o descoperă „între peisajul autumnal și fiarele captive” poate fi sau nu acceptată de cititor, dar oricum această legătură, ca și suprapunerea cuplului Roxane-Bajazet și a cuplului Joad-Athalie, poate fi cu greu privită ca un fapt brut și primar. Este adevărat că „luarea Bastiliei” sau „disgrația lui Racine” nu sînt nici ele asemenea fapte, și că este nevoie de multe sinteze și interpretări pentru a le constitui în *evenimente*. „Toate științele, spunea Febvre, își fabrică obiectul.”³ Iar Bachelard: „Orice cunoaștere este un răspuns la o întrebare. Dacă nu a existat întrebare nu poate să existe nici cunoaștere științifică. Nimic nu merge de la sine. Nimic nu este dat. Totul este construit.”⁴ Psihocritica pune literaturii întrebări excelente, și îi smulge excelente răspunsuri, care îmbogățesc în aceeași măsură contactul nostru cu operele; ea nu cîștigă nimic atunci când ascunde (și își ascunde) că adeseori partea cea mai limpede a răspunsului se află în întrebare.

¹ „Roșcata agonie a frunzelor” (N.T.).

² „Bătrînii lei tirînd secolele sălbatice/roșcate” („fauves”) (N.T.).

³ *Combats pour l'Histoire*, p. 116.

⁴ *Formation de l'esprit scientifique*, p. 14.

STRUCTURALISM ȘI CRITICĂ LITERARĂ

I

ÎNTR-UN CAPITOL astăzi clasic din *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss caracterizează gândirea mitică drept „un fel de bricolaj intelectual”. Specificul bricolajului constă într-adevăr în exercitarea unei activități pornind de la ansambluri instrumentale care nu au fost constituite, precum cele ale inginerului, de exemplu, în vederea acestei activități. Legea bricolajului este „să te descurci întotdeauna cu ce ai la îndemână” și să investești într-o structură nouă reziduuri dezafectate ale unor structuri vechi, economisind o fabricare expresă cu prețul unei duble operații de analiză (extragerea a diverse elemente din diverse ansambluri constituite) și de sinteză (constituirea, din aceste elemente eterogene, a unui nou ansamblu în care, la limită, nici unul din elementele reîntrebuințate nu-și va regăsi funcția inițială). Această operație tipică „structuralistă”, care compensează o anumită carență a producției printr-o extremă ingeniozitate în distribuirea resturilor, etnologul o întâlnește, studiind civilizațiile „primitive”, la nivelul invenției mitologice. Dar există și o altă activitate intelectuală, proprie culturilor celor mai „evolute”, căreia această analiză i s-ar putea aplica aproape cuvînt cu cuvînt : este vorba de critică, și mai exact de critica literară, care se distinge formal de celelalte specii de critică prin faptul că utilizează același material (scriitura) ca și operele de care se ocupă : critica de artă sau critica muzicală nu se exprimă, evident, prin sunete sau culori, dar critica literară vorbește limba obiectului său ; ea este metalimbaj, „discurs despre un discurs”¹ : poate fi deci metaliteratură, adică „o literatură al cărei obiect impus este însăși literatura”.²

Într-adevăr, dacă izolăm cele două funcții mai vizibile ale activității critice — funcția „critică” în sensul propriu al cuvîntului, care constă în a judeca și aprecia operele recente pentru a lumina alegerea publicului (funcție legată de instituția gazetărească) și funcția „științifică” (legată în esență

¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 255.

² Valéry, *Albert Thibaudet*, NRF, iulie 1936, p. 6.

de instituția universitară), care constă într-un studiu pozitiv, în scopul exclusiv de a cunoaște, al condițiilor de existență a operelor literare (materialitate a textului, surse, geneză psihologică sau istorică etc.) —, rămîne evident o a treia, care este propriu-zis literară. O carte de critică precum *Port-Royal* sau *L'Espace littéraire* este și o carte pur și simplu, iar autorul ei este în felul său, și cel puțin într-o anumită măsură, ceea ce Roland Barthes numește un *scriitor* (în opoziție cu simplul *scriptor*), adică autorul unui mesaj care tinde parțial să se resoarbă în spectacol. Această „decepție“ a sensului care se solidifică și se constituie în obiect de consum estetic este fără îndoială mișcarea (sau mai curînd *oprirea*) prin care se constituie orice literatură. Obiectul literar nu există decît prin ea ; în schimb, ea nu depinde decît de el, și, după împrejurări, orice text poate fi sau nu literatură după cum este receptat (mai ales) ca spectacol sau (mai ales) ca mesaj : istoria literară este alcătuită din acest du-te-vino și din aceste fluctuații. Cu alte cuvinte nu există la drept vorbind un obiect literar, ci doar o *funcție literară* care poate să investească sau să abandoneze rînd pe rînd orice obiect al scriiturii. Literaritatea sa parțială, instabilă, ambiguă, nu este deci proprie numai criticii : ceea ce o distinge de celelalte „genuri“ literare este caracterul ei *secund*, și în acest sens observațiile lui Lévi-Strauss despre bricolaj își găsesc o aplicație poate neprevăzută.

Universul instrumental al bricoleurului, spune Lévi-Strauss, este un univers „închis“. Repertoriul său, oricît de vast, „rămîne limitat“. Această limitare îl deosebește de inginer, care poate în principiu să obțină în orice moment instrumentul special adaptat pentru o anumită necesitate tehnică. Inginerul „întreabă universul, în timp ce bricoleurul se adresează unei colecții de reziduuri de producții omenești, adică unui subansamblu al culturii“. Este suficient să înlocuim în această ultimă frază cuvintele „inginer“ și „bricoleur“ cu *romancier* (de exemplu) și *critic* pentru a defini statutul literar al criticii. Materialele lucrării critice sînt într-adevăr acele „reziduuri de producții omenești“ care sînt operele reduse la teme, motive, cuvinte-cheie, metafore obsedante, citate, fișe și referiri. Opera inițială este o structură, precum acele ansambluri primare pe care bricoleurul le distruge pentru a extrage elemente cu destinație felurită utilă ; criticul, de asemenea, des-

compune o structură în elemente : un element pe fiecare fișă, iar deviza bricoleurului : „cine știe când îmi va putea folosi” este postulatul însuși care-l inspiră pe critic când își confecționează fișierul, material sau ideal, bineînțeles. Este vorba apoi de elaborarea unei noi structuri prin „îmbinarea acestor reziduuri”. „Gîndirea critică, am putea spune parafrazîndu-l pe Lévi-Strauss, construiește ansambluri structurate cu ajutorul unui ansamblu structurat care este *opera* ; dar nu-l ia în stăpînire la nivelul structurii ; ea își construiește palatele ideologice cu molozul unui discurs *literar* vechi”.

Distincția dintre critic și scriitor nu rezidă numai în caracterul secund și limitat al materialului critic (literatura) opus caracterului nelimitat și primar al materialului poetic sau romanesc (universul) ; această inferioritate oarecum cantitativă, care ține de faptul că întotdeauna criticul vine după scriitor și nu dispune decît de materiale impuse de alegerea prealabilă a acestuia, este poate agravată, sau poate compensată, de o altă diferență : „*Scriitorul* operează cu concepte, *criticul* cu semne. Pe axa opoziției dintre natură și cultură, ansamblurile de care ei se slujesc sînt imperceptibil decalate. Într-adevăr, cel puțin unul dintre modurile în care semnul se opune conceptului ține de faptul că acesta din urmă se vrea în întregime transparent față de realitate, în timp ce cel dintîi acceptă și chiar pretinde ca o anume densitate umană să fie încorporată acestei realități.” Scriitorul întreabă universul, în timp ce criticul întreabă literatura, adică un univers de semne. Dar ceea ce era semn pentru scriitor (*opera*) devine sens pentru critic (în calitate de obiect al discursului critic), și, altminteri, ceea ce era sens pentru scriitor (viziunea sa despre lume) devine semn pentru critic, ca temă și simbol ale unei anumite naturi literare. Este ceea ce Lévi-Strauss spune și despre gîndirea mitică, care creează fără încetare, după cum remarcă Boas, universuri noi, inversînd însă scopurile și mijloacele : „semnificații se schimbă în semnificanți, și invers”. Acest brasaj neîncetat, această inversiune perpetuă a semnului și a sensului indică funcția dublă a actului critic care este de a crea sens cu *opera* altora, dar și *opera* proprie cu acel sens. Dacă există „o poezie critică”, ea există în sensul în care Lévi-Strauss vorbește despre „o poezie a bricolajului” : așa cum *bricoleurul* „vorbește cu ajutorul lucrurilor”,

criticul vorbește — în sensul forte, adică : se vorbește pe sine — cu ajutorul cărților, și parafrazăndu-l pentru ultima oară pe Lévi-Strauss, vom spune că „fără a-și aduce vreo-dată la îndeplinire proiectul, (el) pune totdeauna în acesta ceva din sine“.

Putem, prin urmare, să privim în acest sens critica literară ca o „activitate structuralistă“ ; dar, după cum s-a și văzut, nu poate fi vorba aici decât de un structuralism implicit și nedeliberat. Problema pusă de orientarea actuală a unor științe umane ca lingvistica sau antropologia este de a ști dacă critica nu este chemată să-și organizeze explicit vocația sa structuralistă în metodă structurală. Nu urmărim aici decât să precizăm sensul și importanța acestei probleme, indicând principalele căi prin care structuralismul parvine la obiectul criticii, putându-i-se propune drept procedură fecundă.

II

Literatura fiind în primul rînd operă de limbaj, iar structuralismul, pe de altă parte, fiind prin excelență o metodă lingvistică, întîlnirea cea mai probabilă trebuia evident să se facă pe terenul materialului lingvistic : sunetele, formele, cuvintele și frazele constituie obiectul comun al lingvistului și al filologului, astfel încît, în primul său elan, mișcarea formalistă rusă a definit literatura ca un simplu dialect, studiul ei fiind considerat drept o anexă a dialectologiei generale.¹ Iar formalismul rus, socotit pe bună dreptate drept una dintre matricele lingvisticii structurale, n-a fost nimic altceva la origine decât întîlnirea unor critici și a unor lingviști pe terenul *limbajului poetic*. Această asimilare a literaturii cu un dialect ridică obiecții prea evidente pentru a putea fi luată *ad litteram*. Dacă am socoti-o un dialect, atunci ar fi vorba de un dialect translingvistic operînd în toate limbile un anumit număr de transformări, diferite în procedee dar analoage prin funcție, cam în felul în care diferitele argouri parazitează în mod diferit limbi diferite, dar se aseamănă prin funcția lor parazitară, însă nimic de acest gen nu poate fi afirmat în privința dialectelor și, mai ales, diferența care

¹ Boris Tomașevski, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, *Revue des Etudes slaves*, 1928, p. 231.

separă „limba literară“ de limba comună rezidă mai puțin în mijloace decît în scopuri : cu excepția cîtorva inflexiuni, scriitorul utilizează aceeași limbă ca și ceilalți vorbitori, dar nu în același fel și nici cu aceeași intenție : material identic, funcție decalată : acest statut este exact inversul celui al dialectului. Dar ca și alte „exagerări“ ale formalismului, și aceasta avea o valoare catarctică : uitarea temporară a conținutului, reducția provizorie a „ființei literare“ a literaturii¹ la ființa sa lingvistică trebuiau să permită revizuirea unor vechi evidențe privind „adevărul“ discursului literar și studierea mai îndeaproape a sistemului său de convenții. Mult timp literatura fusese privită ca un mesaj fără cod, astfel încît devenise necesar ca, pentru un timp limitat, ea să fie privită și ca un cod fără mesaj.

Metoda structuralistă se constituie ca atare exact în momentul în care regăsim mesajul în cod, descoperit printr-o analiză a structurilor imanente și nu impus din exterior de prejudecăți ideologice. Acest moment nu poate întîrzia mult timp², căci existența semnului, la toate nivelurile, se sprijină pe legătura dintre formă și sens. Astfel Roman Jakobson, în studiul său din 1923 asupra versului ceh, descoperă o relație între valoarea prozodică a unei trăsături fonice și valoarea sa semnificantă, fiecare limbă tinzînd să acorde cea mai mare importanță prozodică sistemului de opoziții cel mai pertinent pe plan semantic : diferența de intensitate în rusă, de durată în greacă, de înălțime în sîrbocroată³. Această trecere de la fonetic la fonematic, adică de la substanța sonoră pură, de care se preocupă primele studii de inspirație formalistă, la organizarea acestei substanțe în sistem semnificant (sau cel puțin apt de a semnifica), nu interesează numai studiul metricii, căci ea a fost considerată, și cu drept cuvînt, o anticipare a metodei fonologice⁴. Ea înfățișează destul de bine ceea ce poate să însemne aportul structuralismului pentru

¹ „Obiectul studiului literar nu este literatura în întregime, ci literaritatea sa (*literaturnost*), adică ceea ce face ca o operă să fie literară“. Această frază scrisă de Jakobson în 1921 a constituit una din lozincile formalismului rus.

² „În mitologie, ca și în lingvistică, analiza formală ridică neîntîrziat problema sensului.“ Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 266.

³ Cf. Victor Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1955, pp. 188—189.

⁴ Trubețkoi, *Principes de phonologie*, Payot, 1949, pp. 5—6.

ansamblul studiilor de morfologie literară : poetică, stilistică, compoziție. Între formalismul pur, care reduce „formele“ literare la un material sonor, în ultimă instanță inform pentru că e ne-semnificant¹, și realismul clasic, care acordă fiecărei forme o „valoare expresivă“ autonomă și substanțială, analiza structurală trebuie să permită punerea în evidență a legăturii ce există între un sistem de forme și un sistem de sensuri, înlocuind cercetarea analogiilor termen cu termen cu cea a omologiilor globale.

Un exemplu simplist ne va ajuta poate să fim mai expliciti : una dintre dificultățile tradiționale ale teoriei expresivității este problema „culorii“ vocalelor, pusă în evidență de sonetul lui Rimbaud. Partizanii expresivității fonice, cum ar fi Jespersen sau Grammont, se străduiesc să atribuie fiecărui fonem o valoare sugestivă proprie care ar fi impus în toate limbile compunerea anumitor cuvinte. Alți cercetători au demonstrat fragilitatea acestor ipoteze², iar în ceea ce privește culoarea vocalelor în special, tablourile comparative date de Etiemble³ arată în mod peremptoriu că partizanii auditivei colorate nu cad de acord în privința nici unei atribuirii⁴. Adversarii lor trag firește concluzia că auditivea colorată nu-i decît un mit și ca fapt *natural* ea nici nu este poate altceva. Dar discordanța tablourilor individuale nu distruge autenticitatea fiecăruia dintre ele, și structuralismul poate propune aici un comentariu care ține cont atît de arbitrarul fiecărui raport vocală-culoare, cît și de sentimentul foarte răspîndit al unui cromatism vocalic : este adevărat că nici o vocală nu evocă în chip natural și izolat o culoare ; dar este tot atît de adevărat că repartizarea culorilor în spectru (care este de altfel ea însăși, după cum au arătat Gelb și Goldstein, atît un fapt de limbaj cît și de viziune) poate să-și găsească o corespondență în repartizarea vocalelor dintr-o limbă dată : de unde și ideea unui tabel de concordanță,

¹ Cf. în special critica adusă de Eichenbaum, Jakobson și Tînianov metodelor de metrică acustică ale lui Sievers, care își impunea să studieze sonoritățile unui poem ca și cum ar fi fost scris într-o limbă total necunoscută. Erlich, *op. cit.*, p. 187.

² Aflăm o sinteză a acestor critici în Paul Delbouille, *Poésie et Sonorités*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

³ *Le Mythe de Rimbaud*, II, pp. 81—104.

⁴ „Toate culorile au fost cel puțin o dată atribuite fiecărei vocale“. Delbouille, p. 248.

variabil în detalii dar constant în funcție : există un spectru al vocalelor, după cum există un spectru al culorilor, cele două sisteme evocându-se și atrăgându-se, iar omologia globală creează iluzia unei analogii fragmentare pe care fiecare o realizează în felul său printr-un act de motivație simbolică comparabil cu cel pe care-l demontează Lévi-Strauss vorbind despre totemism. Fiecare motivație individuală, obiectiv arbitrară dar subiectiv fondată, poate fi deci considerată drept indiciul unei anume configurații psihice. Ipoteza structurală, în acest caz, acordă stilisticii subiectului ceea ce a răpit stilisticii obiectului.

Nimic nu obligă deci structuralismul să se limiteze la analize „de suprafață“, ci dimpotrivă : orizontul demersului său este analiza semnificațiilor. „Versul este fără îndoială totdeauna mai întâi o figură fonică recurentă ; dar el nu e niciodată numai atât... Formula lui Valéry — *poemul, ezitare prelungită între sunet și sens* — este cu mult mai realistă și mai științifică decât toate formele de izolaționism fonetic.“¹ Importanța acordată de Jakobson, începînd cu articolul său din 1935 despre Pasternak, conceptelor de metaforă și de metonimie, luate din retorica tropilor, este caracteristică pentru această orientare, mai ales dacă ne gîndim că unul din caii de bătaie ai primei etape a formalismului era disprețul pentru imagini și devalorizarea tropilor ca semne ale limbajului poetic. Jakobson însuși insistă, încă în 1936, în legătură cu un poem de Pușkin, asupra existenței unei poezii fără imagini². În 1958 el reia această problemă, cu o deplasare de accent foarte sensibilă : „Manualele cred în existența poemelor lipsite de imagini, dar în realitate sărăcia de tropi lexicali este contrabalansată de tropi somptuoși și de figuri gramaticale“³. Tropii, după cum se știe, sînt figuri de semnificație și adoptînd metafora și metonimia ca poli ai tipologiei limbajului și literaturii, Jakobson nu aduce numai un omagiu vechii retorici : el situează categoriile sensului în însuși centrul metodei structurale.

Studiul structural al „limbajului poetic“ și al formelor expresiei literare în general nu poate într-adevăr să-și in-

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 233.

² Erlich, p. 149.

³ *Essais de linguistique générale*, p. 244.

terzică analiza raporturilor dintre cod și mesaj. Expunerea lui Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în care recurge concomitent la tehnicienii comunicării și la poeți ca Hopkins și Valéry, sau la critici ca Ransom și Empson, o dovedește în mod explicit: „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuși, pe scurt, ea este un corolar obligatoriu al poeziei. Vom repeta, împreună cu Empson, că *mașinațiile ambiguității se află la rădăcinile înseși ale poeziei*¹.” Ambiția structuralismului nu se limitează la a număra silabele sau la a remarca repetările de foneme: el trebuie să abordeze și fenomenele semantice care, după cum se știe de la Mallarmé încoace, constituie esențialul limbajului poetic și, într-un mod mai general, problemele semiologiei literare. Una dintre căile cele mai noi și mai fecunde, în această privință, care se deschid astăzi cercetării literare ar trebui să fie studiul structural al „marilor unități” ale discursului, dincolo de cadrul — de netrecut pentru lingvistica propriu-zisă — al frazei. Formalistul Propp² a fost fără îndoială primul care a abordat (pe baza unor basme populare ruse) texte de o anume anvergură și compuse dintr-un mare număr de fraze, apte de a fi supuse la rîndul lor, întocmai ca unitățile clasice ale lingvisticii, la o analiză capabilă să distingă, printr-un joc de suprapuneri și de comutări, elemente variabile și funcții constante, și să regăsească sistemul biaxial, familiar lingvisticii saussuriene, al raporturilor sintagmatice (înlănțuiri reale de funcții în continuitatea unui text) și al raporturilor paradigmatică (relații virtuale între funcții analoge sau opuse, de la un text la altul, în ansamblul corpusului considerat). Vor fi astfel studiate sisteme cu un grad de generalitate cu mult mai ridicat, ca de pildă povestirea³, descrierea, și celelalte mari forme ale expresiei literare. Ar exista astfel o lingvistică a discursului care ar fi o *translingvistică*, de vreme ce faptele de limbă i s-ar înfățișa în cantități mari și adesea la nivel secund — adică, într-un cuvînt, o retorică: acea „nouă retorică”, poate, pe care o cerea cîndva Francis Ponge, și care ne lipsește încă.

¹ *Essais de linguistique générale*, p. 238.

² Vladimir Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, Indiana University, 1958 (prima ediție, în rusă: 1928).

³ Claude Bremond: *Le message narratif*, *Communications*, 4 (1964).

III

Caracterul structural al limbajului la toate nivelurile este îndeajuns de admis astăzi pentru ca „abordarea” structuralistă a expresiei literare să se impună, spre a spune astfel, de la sine. De îndată ce abandonăm planul lingvisticii (sau al acelei „punți aruncate între lingvistică și istoria literară”, cum numește Spitzer studiile despre formă și stil) spre a aborda domeniul rezervat prin tradiție criticii: cel al „conținutului”, legitimitatea punctului de vedere structural ridică probleme de principiu îndeajuns de grave. *A priori*, desigur, structuralismul se instituie ca metodă pentru a studia structurile pretutindeni unde le întâlnește; dar, în primul rînd, structurile nu sînt obiecte pe care le întâlnești în mod concret, ci dimpotrivă, sisteme de relații latente, concepute mai degrabă decît percepute, pe care analiza le construiește pe măsură ce le pune în evidență, și pe care riscă uneori să le inventeze crezînd că le descoperă; iar pe de altă parte, structuralismul nu este numai o metodă, ci și ceea ce Cassirer numește o „tendință generală a gîndirii”, alții ar spune, în chip mai brutal, o ideologie, al cărei scop este tocmai de a valorifica structurile pe seama substanțelor, și care poate deci supraestima valoarea lor explicativă. Problema nu este deci atît de a ști dacă există sau nu un sistem de relații în cutare obiect al cercetării, de vreme ce el există în mod evident peste tot, ci de a determina importanța relativă a acestui sistem în raport cu celelalte elemente de comprehensiune: această importanță măsoară gradul de validitate al metodei structurale; dar cum să măsoari această importanță fără a recurge la metodă? Iată cercul vicios.

Aparent, structuralismul ar trebui să se afle pe terenul său ori de cîte ori critica abandonează cercetarea condițiilor de existență sau a determinărilor exterioare — psihologice, sociale sau de altă natură — ale operei literare pentru a-și concentra atenția asupra acestei opere în sine, considerată nu ca efect ci ca ființă absolută. În acest sens, structuralismul se leagă de mișcarea generală de îndepărtare față de pozitivism, de istoria „istorizantă” și de „iluzia biografică”, mișcare variat ilustrată de opera critică a unui Proust, Eliot, Valéry, de formalismul rus, de „critica tematică” franceză sau de an-

glo-saxonul „new criticism”¹. Într-un anume sens, noțiunea de analiză structurală poate fi considerată ca un simplu echivalent a ceea ce americanii numesc *close reading* și pe care am numi-o în Europa, după exemplul lui Spitzer, *studiul immanent* al operelor. În chiar acest sens Spitzer, evocând în 1960 evoluția care l-a condus de la psihologismul primelor sale studii de stil la o critică eliberată de orice referință la *Erlebnis*, „subordonând analiza stilistică explicării operelor particulare ca *organisme poetice în sine*, fără a se recurge la psihologia autorului”², califica această nouă atitudine drept „structuralistă”. Orice analiză care se încheie într-o operă fără să ia în considerare sursele sau motivele ar fi deci implicit structuralistă, iar metoda structurală ar trebui să intervină pentru a da acestui studiu immanent un fel de raționalitate de înțelegere care ar înlocui raționalitatea de explicare abandonată dimpreună cu cercetarea cauzelor. Un determinism, oarecum spațial, al structurii ar veni astfel să înlocuiască într-un spirit cu totul modern determinismul temporal al genezei, fiecare unitate fiind definită în termeni de relații și nu de filiație³. Analiza „tematică” ar tinde deci spontan să se împlinească și să se verifice într-o sinteză structurală unde diferitele teme se grupează în *rețele*, pentru a-și extrage sensul deplin din locul și funcția lor în sistemul operei : este proiectul clar formulat de Jean-Pierre Richard în *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, sau de Jean Rousset când scrie : „Nu există formă sesizabilă decât acolo unde apare un acord sau un raport, o linie de forță, o figură obsedantă, o urzeală de prezențe sau de ecouri, o rețea de convergențe ; voi numi

¹ Putem totuși întâlni o stare oarecum pur metodologică a structuralismului la autori care nu se declară adepți ai acestei „filosofii”. Este cazul lui Dumézil, care pune în slujba unei cercetări tipic istorice analiza *funcțiilor* ce unesc elementele mitologiei indo-europene, considerate mai semnificative decât aceste elemente înseși. Este și cazul lui Mauron, a cărui psihocritică interpretează nu teme izolate ci *rețele* ai căror termeni pot varia fără ca structura lor să se modifice. Studiul sistemelor nu-l exclude în mod necesar pe cel al genezelor sau al filiațiilor : dar programul minim al structuralismului cere ca el să-l preceadă și să-l comande.

² *Les Études de style et les différents pays, Langue et Littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

³ „Lingvistica structurală ca și mecanica cuantică câștigă în determinism morfic ceea ce pierde în determinism temporal”. Jakobson, *op. cit.*, p. 74.

„structuri“ aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental și pe care fiecare artist le reinventează în funcție de nevoile sale¹.

Structuralismul ar fi atunci, pentru orice critică imanentă, o soluție împotriva pericolului de fărâmițare care amenință analiza tematică: mijlocul de a reconstitui unitatea unei opere, principiul ei de coerență, ceea ce Spitzer numea *etimonul* său spiritual. De fapt, problema este fără îndoială mai complexă, căci critica imanentă poate să adopte față de o operă două tipuri de atitudine foarte diferite și chiar antitetice, după cum consideră acea operă ca obiect sau ca subiect. Opoziția dintre aceste două atitudini este marcată cu mare claritate de către Georges Poulet într-un text unde se autodesemnează ca partizan al celei de a doua: „Asemeni tuturor, cred că scopul criticii este acela de a ajunge la o cunoaștere intimă a realității criticate. Or mi se pare că o atare intimitate nu e posibilă decât în măsura în care gândirea critică devine gândire criticată, în măsura în care ea reușește să o re-simtă, să o re-gândească, să o re-imagineze pe aceasta din interior. Nimic nu este mai puțin obiectiv decât o asemenea mișcare a spiritului. Spre deosebire de ceea ce se crede, critica trebuie să evite a viza un «obiect» oarecare (nici chiar persoana autorului, considerat ca fiind altcineva, sau opera sa, văzută ca obiect); căci lucrul la care trebuie ajuns este un subiect, adică o activitate spirituală pe care nu o poți înțelege decât dacă i te substitui, făcînd-o să joace din nou rolul de subiect, de astă dată în noi înșine.“²

Această critică intersubiectivă, pe care o ilustrează admirabil însăși opera lui Georges Poulet, aparține tipului de comprehensiune pe care Paul Ricoeur, după Dilthey și alți câțiva (printre care și Spitzer), o numesc *hermeneutică*³. Sensul unei opere nu este conceput prin mijlocirea unei serii de operații intelectuale, ci este rețrăit, „reluat“ ca un mesaj vechi și totodată mereu reînnoit. Dimpotrivă, este evident că critica structurală ține de acel obiectivism condamnat de Poulet, căci structurile nu sînt trăite nici de către conștiința creatoare, nici de către conștiința critică. Ele se află în

¹ Jean Rousset, *Forme et Signification*, p. XII.

² *Les Lettres Nouvelles*, 24 iunie 1959.

³ *Structure et herménétique*, *Esprit*, noiembrie 1963.

miezul operei, fără îndoială, dar ca o armătură latentă, ca un principiu de inteligibilitate obiectivă, accesibilă numai pe calea analizei și a comutărilor, unui anume spirit geometric care nu este conștiința. Critica structurală este lipsită de toate reducățiile transcendente ale psihanalizei, de exemplu, sau de explicația marxistă, dar ea exercită, în felul ei, un fel de reducăție internă, traversînd substanța operei pentru a ajunge la osatura acesteia: este o privire, desigur, nu de suprafață, dar de o pătrundere într-un anume sens radio-scopică, și cu atît mai exterioară cu cît e mai pătrunzătoare.

Apare deci aici o limită oarecum comparabilă cu cea pe care Ricoeur o atribuia mitologiei structurale; pretutindeni unde reluarea hermeneutică a sensului este posibilă și de dorit, în acordul intuitiv dintre două conștiințe, analiza structurală ar fi (măcar în parte) nelegitimă și nonpertinentă. Am putea deci imagina un fel de împărțire a cîmpului literar în două domenii: cel al literaturii „vii”, adică susceptibilă de a fi trăită de conștiința critică, și care ar trebui rezervată criticii hermeneutice, așa cum Ricoeur revendică domeniul tradițiilor iudaice și elenice, încărcate cu *un surplus de sens* inepuizabil și totdeauna prezent; și cel al unei literaturi care, fără a fi „moartă”, este oarecum îndepărtată și greu de descifrat, al cărei sens pierdut n-ar fi perceptibil decît prin operațiile efectuate de inteligența structurală, cum ar fi cel al culturilor „totemice”, domeniu exclusiv al etnologilor. O asemenea diviziune a muncii nu are, în principiu, nimic absurd, și trebuie să observăm în primul rînd că ea corespunde limitărilor prudente pe care însuși structuralismul și le impune, abordînd cu prioritate domeniile care se pretează cel mai bine, și cu cît mai puține „resturi”, la aplicarea metodei sale¹; trebuie să recunoaștem de asemenea că o atare diviziune ar lăsa un cîmp imens, și aproape virgin, cercetării structuraliste. Într-adevăr, partea din literatură cu „sens pierdut” este cu mult mai vastă decît cealaltă, și nu întotdeauna de un interes mai scăzut. Există un întreg domeniu oarecum etnografic al literaturii, a cărui explorare ar fi pasionantă pentru structuralism: literaturile îndepărtate în timp și spațiu, literaturile pentru copii și populare, incluzînd și forme recente cum ar fi melodrama sau

¹ Cf. Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 632.

romanul foileton, pe care critica le-a neglijat întotdeauna, nu numai dintr-o prejudecată academică, dar și fiindcă nici o participare intersubiectivă nu o putea anima sau ghida în cercetarea ei, și pe care o critică structurală le-ar putea trata ca pe un material antropologic, și studia în mare și în funcțiile lor recurente, urmînd calea deschisă de folcloriști ca Propp sau Skaftimov. Aceste lucrări, ca și cele despre mitologiile primitive ale lui Lévi-Strauss, arată fecunditatea metodei structurale aplicată la texte de acest gen și tot ceea ce ea ar putea să dezvăluie în legătură cu aspectele necunoscute ale literaturii „canonice”. Fantômas sau Barbă-Albastră nu ne vorbesc atît de îndeaproape ca Swann sau Hamlet : dar au poate să ne învețe tot atît de multe lucruri. Și anumite opere oficial consacrate, dar care de fapt ne-au devenit în mare măsură străine, ca opera lui Corneille, ar vorbi poate mai bine în acest limbaj al distanței și al bizeriei decît în cel al falsei proximități pe care continuăm să le-o impunem, adeseori cu totul zadarnic.

Aici, poate, structuralismul ar începe să recîștige o parte din terenul cedat hermeneuticii ; căci adevărata împărțire între aceste două „metode” nu constă în obiect, ci în poziția critică. Lui Paul Ricoeur, care propunea diviziunea arătată mai sus, susținînd că „o parte a civilizației, și anume tocmai cea din care nu provine cultura noastră, se pretează mai bine ca altele aplicării metodei structurale”, Lévi-Strauss îi replica prin întrebarea : „Este oare vorba de o diferență intrinsecă între două specii distincte de gîndire și civilizație, sau pur și simplu de poziția relativă a observatorului, care nu poate să adopte față de propria-i civilizație, aceleași perspective ca acelea care îi pîr normale față de o civilizație diferită¹ ?” : nonpertinența pe care Ricoeur o găsește într-o eventuală aplicare a structuralismului la mitologiile iudeo-creștine, ar fi fără îndoială găsită și de un filosof melanezian în analiza structurală a propriilor sale tradiții mitice, pe care acesta le *interiorizează* întocmai precum un creștin interiorizează mesajul biblic ; în schimb, acest melanezian ar considera poate pertinentă o analiză structurală a Bibliei. Ceea ce Merleau-Ponty scria despre etnologie ca disciplină se poate aplica structuralismului ca metodă :

¹ Claude-Lévi-Strauss, *ibid.* p. 633.

„Nu este o specialitate definită printr-un obiect particular, societățile «primitive», ci un mod de a gândi, acela care se impune cînd obiectul este «altul», impunîndu-ne să ne transformăm noi înșine. Astfel devenim etnologii propriiei noastre societăți dacă adoptăm distanța necesară față de ea.”¹

Astfel, relația care unește structuralismul și hermeneutica ar putea fi nu de separație mecanică și de excludere, ci de complementaritate; în legătură cu aceeași operă, critica hermeneutică ar vorbi limbajul reluării sensului și al re-creării interioare, iar critica structurală pe cel al cuvîntului distanțat și al reconstrucției inteligibile. Ele ar pune astfel în evidență semnificații complementare, iar dialogul lor ar fi cu atît mai rodnic, cu singura rezervă că aceste două limbaje nu vor putea fi niciodată folosite în același timp.² Oricum, critica literară nu are niciun motiv să refuze a se preocupa de noile semnificații³ pe care structuralismul le poate obține din operele aparent cele mai apropiate și mai familiare, „distanțîndu-se” față de limbajul lor; căci unul dintre învățămintele cele mai profunde ale antropologiei moderne este că și ceea ce e îndepărtat ne este aproape, și aceasta prin chiar distanța la care se află.

De altfel, efortul de comprehensiune psihologică inaugurat de critica secolului al XIX-lea și continuat în zilele

¹ Signes, p. 151.

² Lévi-Strauss indică o relație de același tip între istorie și etnologie: „Structurile nu apar decît cînd observația este practică din afară. Și invers, aceasta nu poate percepe niciodată procesele, care nu sînt obiecte analitice, ci modul particular în care o temporalitate e trăită de un subiect ... Un istoric poate uneori să lucreze ca etnolog, iar un etnolog ca istoric, dar metodele lor sînt complementare, în sensul pe care fizicienii îl acordă acestui termen; adică nu se poate defini riguros, totodată și în același timp, un stadiu A și un stadiu B (lucru posibil numai din exterior și în termeni structurali), și în același timp retrăi empiric trecerea de la unul la altul (ceea ce ar constitui singurul mijloc inteligibil de a-l înțelege). Chiar și științele despre om comportă relațiile lor de incertitudine”. (*Les Limites de la notion de structure en ethnologie, Sens et Usage du mot Structure*, Mouton, 1962, pp. 44—45).

³ O semnificație nouă nu înseamnă neapărat și un sens nou, ci este o nouă legătură între formă și sens. Dacă literatura este o artă a semnificațiilor, ea se reînnoiește, și împreună cu ea și critica, fie prin sens, fie prin formă, modificînd această legătură. Se întîmplă astfel ca critica modernă să regăsească în teme sau stiluri ceea ce critica clasică descoperise în idei sau sentimente. Un sens mai vechi revine legat de o nouă formă, și această alunecare deplasează o operă întregă.

noastre de către diferitele varietăți ale criticii tematice s-a ocupat poate în mod prea exclusiv de psihologia autorilor și nu îndeajuns de psihologia publicului sau a cititorului. Se știe, de exemplu, că unul dintre obstacolele întâmpinate de analiza tematică constă în dificultatea, de care se izbește adeseori, de a distinge partea ce revine singularității ireducibile a unei individualități creatoare de cea care aparține în chip mai general gustului, sensibilității, ideologiei unei epoci sau, în sens încă și mai general, convențiilor și tradițiilor permanente ale unui gen sau ale unei forme literare. Nodul acestei dificultăți rezidă oarecum în întâlnirea dintre tematica originală și „profundă” a individului creator și ceea ce retorica veche numea *topică*, adică tocmai tezaurul de subiecte și de forme care constituie bunul comun al tradiției și al culturii. Tematica personală nu reprezintă decât o alegere efectuată între posibilitățile oferite de *topica* tradițională colectivă. Este evident — ca să vorbim într-un mod foarte schematic — că partea de *topos* este mai mare în așa-zisele genuri „inferioare”, și pe care ar trebui mai curînd să le numim *fundamentale*, cum ar fi povestirea populară sau romanul de aventuri, și că rolul personalității creatoare este aici îndeajuns de redus pentru ca ancheta critică să se îndrepte spontan spre gusturile, exigențele, nevoile care constituie ceea ce numim în mod curent *așteptările* publicului. Dar ar trebui văzut și ceea ce „marile opere” — chiar și cele mai originale — datorează acestor dispoziții comune. Cum am putea aprecia, de exemplu, calitatea particulară a romanului stendhalian fără să considerăm în generalitatea ei istorică și transistorică tematica comună a imaginației românești? ¹ Spitzer povestește că descoperirea târzie — și la drept vorbind destul de naivă — pe care a făcut-o în legătură cu importanța toposului tradițional în literatura clasică a fost unul dintre evenimentele care au contribuit la „descurajarea” lui în ceea ce privește stilistica psihanalitică. ² Dar trecerea de la ceea ce am putea numi psihologismul autorului la un antipsihologism absolut nu e poate atît de inevitabilă pe cît pare căci, oricît de convențional, toposul

¹ În genul acesta de considerații ne introduce foarte frumoasa carte a lui Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961.

² Art. cit., p. 27.

nu este din punct de vedere psihologic mai arbitrar decât tematica personală : el ține pur și simplu de o altă psihologie, colectivă de astă dată, pentru care antropologia contemporană ne-a pregătit oarecum, și ale cărei implicații literare ar merita să fie explorate sistematic. Defectul criticii moderne constă poate mai puțin în psihologismul său cât în concepția ei prea individualistă asupra psihologiei.

Critica clasică — de la Aristotel la La Harpe — era într-un sens mult mai atentă la aceste date antropologice ale literaturii, știind să măsoare într-un mod atît de îngust, dar atît de exact, exigențele a ceea ce ea numea *verosimilul*, adică ideea pe care și-o face publicul despre adevărat sau posibil. Distincțiile între genuri, noțiunile de epic, tragic, eroic, comic, romanesc corespundeau unor anumite mari categorii de atitudini mentale care organizează în cutare sau cutare fel imaginația cititorului, făcîndu-l să dorească și să aștepte tipuri determinate de situații, de acțiuni, de valori psihologice, morale, estetice. Nu putem spune că studiul acestor mari diateze care împart și informează sensibilitatea literară a umanității (și pe care Gilbert Durand le-a numit *structuri antropologice ale imaginarului*) au fost pînă acum îndeajuns de studiate de către critica și teoria literaturii. Bachelard ne-a dat o tipologie a imaginației „materiale” : dar fără îndoială există de asemenea, de exemplu, o imaginație a comportamentelor, a situațiilor, a relațiilor umane, o imaginație *dramatică*, în sensul cel mai larg al termenului, care animă puternic producerea și consumul de opere teatrale și romanești. Topica acestei imaginații, legile structurale ale funcționării ei interesează de bună seamă și în primul rînd critica literară : ele vor constitui desigur una din sarcinile acelei vaste axiomatici a literaturii a cărei necesitate urgentă ne-a fost revelată de Valéry. Cea mai mare eficacitate a literaturii se bazează pe jocul subtil dintre o așteptare și o surpriză „împotriva căreia întreaga așteptare a lumii nu poate prevala”¹, între „verosimilul” prevăzut și dorit de public și imprevizibilul creației. Dar imprevizibilul însuși, șocul infinit al marilor opere, nu răsună oare cu toată

¹ Valéry, *Oeuvres*, II, p. 560.

puterea în profunzimile secrete ale verosimilului? „Marele poet, spune Borges, este mai puțin cel care inventează decât cel care descoperă.“¹

IV

Valéry visa la o istorie a Literaturii înțeleasă „nu atât ca o istorie a autorilor și a întâmplărilor din cariera lor sau a operelor lor, cât ca o Istorie a spiritului în calitatea sa de producător sau de consumator de «literatură», și această istorie ar putea fi făcută chiar fără să fie pronunțat numele unui singur scriitor“. Se știe ce ecou a trezit această idee la autori ca Borges sau Blanchot, și chiar Thibaudet încercase să instituie, prin comparații și transfuzii neîncetate, o Republică a Literelor, unde deosebirile dintre persoane tindeau să se estompeze. Această viziune unificată a câmpului literar este o utopie foarte profundă, și care nu seduce fără motiv, căci literatura nu e numai o colecție de opere autonome, sau „influențându-se“ unele pe altele printr-o serie de întâlniri fortuite și izolate; ea este un ansamblu coerent, un spațiu omogen în interiorul căruia operele se ating și se întrepătrund; ea este de asemenea o piesă legată de altele în spațiul mai vast al „culturii“, unde propria sa valoare este în funcție de ansamblu. În această dublă calitate, ea ține de un studiu al structurii, atât internă cât și externă.

Știm că însușirea limbajului are loc la copil nu printr-o simplă extensiune a vocabularului, ci printr-o serie de diviziuni interne, fără modificare a impactului total: în fiecare etapă, cele câteva cuvinte de care dispune constituie pentru copil tot limbajul, și îi servesc la desemnarea tuturor lucrurilor, cu o precizie crescândă, dar fără nici o lacună. Tot astfel pentru un om care nu a citit decât o carte, această carte este toată „literatura“ lui, în sensul prim al termenului, iar când va fi citit două, aceste două cărți își vor împărți întregul său câmp literar, fără să lase nici un vid între ele, și așa mai departe; și o cultură se poate *îmboșga* tocmai pentru că nu are goluri de umplut: ea devine

¹ *Labyrinthes*, p. 119.

mai profundă și se diversifică tocmai pentru că nu trebuie să se extindă.

Într-un anume fel, putem considera că „literatura” umanității întregi (adică felul în care operele scrise se organizează în mintea oamenilor) se constituie conform unui proces analog — sub rezerva simplificării grosolane pe care i-o impunem aici — : „producția” literară este *vorbire (parole)*, în sensul saussurian, o serie de acte individuale parțial autonome și imprevizibile; dar „consumul” de literatură de către societate este o limbă, adică un ansamblu ale cărui elemente, oricare ar fi numărul sau natura lor, tind să se ordoneze într-un sistem coerent. Raymond Queneau spune în glumă că orice operă literară este fie o *Iliadă*, fie o *Odissee*. Această dicotomie nu a fost totdeauna o metaforă, și aflăm încă la Platon ecoul unei „literaturi” care se reducea aproape numai la aceste două poeme și care nu se socotea nicidecum incompletă. Ion nu cunoaște și nici nu vrea să cunoască alt autor înafară de Homer : „Mi se pare că e destul”, spune el, căci Homer vorbește îndeajuns despre toate lucrurile, și competența rapsodului ar fi enciclopedică dacă poezia ar purcede într-adevăr dintr-o cunoaștere (Platon contestă acest ultim punct, și nicidecum universalitatea operei). De atunci, literatura mai curînd s-a divizat decît s-a extins, și timp de secole oamenii au continuat să vadă în opera homerică embrionul și sursa întregii literaturi. Acest mit își are adevărul lui, și incendiatorul Alexandriei nu greșea întru totul cînd punea numai Coranul în balanță cu o bibliotecă întreagă : fie că ea cuprinde o carte, două, sau mai multe mii, biblioteca unei civilizații e întotdeauna completă, pentru că în mintea oamenilor ea formează întotdeauna un corp și un sistem.

Retorica clasică era profund conștientă de acest sistem, pe care îl formaliza prin teoria genurilor. Exista epopeea, tragedia, comedia etc. și toate aceste genuri își împărțeau între ele totalitatea cîmpului literar. Acestei teorii îi lipsea doar dimensiunea temporală, ideea că un sistem poate evolua. Boileau vedea cum moare sub ochii săi epopeea și cum se naște romanul, fără a putea integra aceste modificări în a sa *Artă poetică*. Secolul al XIX-lea a descoperit istoria, dar a uitat coeziunea ansamblului : istoria individuală a operelor, și a autorilor, lasă în umbră tabloul genurilor.

Doar Brunetière a încercat o sinteză, dar știm că această îmbinare dintre Boileau și Darwin nu a fost prea fericită: evoluția genurilor, după Brunetière, ține de organicismul pur; fiecare gen se naște, se dezvoltă și moare ca o specie solitară, fără nici o legătură cu specia învecinată.

Ideea structuralistă este aici de a urmări literatura în evoluția ei globală, practicînd secțiuni sincronice în diferite etape și comparînd tablourile între ele. Evoluția literară apare astfel în toată bogăția sa, care constă în aceea că sistemul subzistă, modificîndu-se neîncetat. Și în această privință tot formalistii ruși sînt cei care au deschis calea, acordînd un foarte mare interes fenomenelor de dinamică structurală, și scoțînd în evidență noțiunea de *schimbare de funcție*. A nota prezența sau absența, în chip izolat, a unei forme sau teme literare în cutare sau cutare moment al evoluției diacronice nu înseamnă nimic atîta vreme cît studiul sincronic nu a arătat care este funcția acestui element în cadrul sistemului. Un element se poate menține schimbîndu-și funcția sau, dimpotrivă, poate dispărea lăsînd funcția sa altuia. „Mecanismul evoluției literare, spune B. Tomașevski descriînd cursul cercetărilor formaliste privitoare la această chestiune, s-a precizat astfel treptat: el se prezenta nu ca o suită de forme ce se substituiau unele altora, ci ca o variație continuă a funcției estetice a procedeeleor literare. Fiecare operă se află orientată în raport cu mediul literar, și fiecare element în raport cu întreaga operă. Cutare element care își are valoarea sa determinată într-o anumită epocă, își va schimba complet funcția într-o altă epocă. Formele grotești, care erau considerate în epoca clasicismului ca resurse ale comicalului, au devenit, în epoca romantismului, una din sursele tragicului. Adevărata viață a elementelor operei literare se manifestă tocmai în continua schimbare a funcției”¹. Șklovski și Tînianov, în special, au studiat în literatura rusă aceste variații funcționale care fac, de exemplu, ca o formă de o importanță minoră să devină „formă canonică”, și care întrețin o continuă transfuzie între literatura populară și literatura oficială, între academism și „avangardă”, între poezie și proză etc. Moștenirea, spune Șklovski, trece de obicei de la unchi la nepot, iar evo-

¹ Tomașevski, art. cit., pp. 238—239.

luția canonizează ramura cea mai tânără. Astfel, Pușkin introduce în marea poezie efecte aparținând versurilor de album din secolul al XVIII-lea, Nekrasov se inspiră din jurnalism și din vodevil, Blok din cântecul țigănesc, Dostoievski din romanul polițist¹.

Istoria literară astfel înțeleasă devine istoria unui sistem: semnificativă este evoluția funcțiilor și nu cea a elementelor, iar cunoașterea relațiilor sincronice precede în mod necesar pe cea a proceselor. Dar pe de altă parte, după cum remarcă Jakobson, tabloul literar al unei epoci nu descrie numai un prezent de creație, ci și un prezent de cultură, și deci un anume chip al trecutului, „nu numai producția literară a unei epoci date, ci și acea parte a tradiției literare care a rămas vie sau a fost resuscitată în epoca respectivă... Alegerea pe care un nou curent o face printre clasiți, reinterpretarea pe care le-o dă, iată probleme esențiale pentru studiile literare sincronice²”, și în consecință și pentru istoria structurală a literaturii, care nu este de fapt decât situarea în perspectivă diacronică a acestor tablouri sincronice succesive: în tabloul clasicismului francez, își au locul Homer și Vergiliu, și nu Dante sau Shakespeare. În peisajul nostru literar actual, descoperirea (sau inventarea) Barocului are mai multă importanță decât moștenirea romantică, iar Shakespeare al nostru nu este cel al lui Voltaire și nici cel al lui Hugo: el este contemporanul lui Brecht și al lui Claudel, așa cum Cervantes pentru noi este contemporan cu Kafka. O epocă se manifestă atît prin ceea ce citește cît și prin ceea ce scrie, și aceste două aspecte ale „literaturii” sale se determină reciproc: „Dacă mi-ar fi dat să citesc orice pagină de astăzi — aceasta, de exemplu — așa cum va fi citită în anul 2000, aș cunoaște literatura anului 2000”³.

La această istorie a *diviziunilor interioare* ale cîmpului literar, al cărei program este foarte bogat (să ne gîndim

¹ Cu privire la concepțiile formaliste despre istoria literară, cf. Eichenbaum, *La Théorie de la méthode formelle*, și Tinianov *De l'évolution littéraire*, în *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966. A se vedea și Erlich, *Russian Formalism*, pp. 227—228, și Nina Gourfinkel, *Les nouvelles méthodes de l'histoire littéraire en Russie, Le monde slave*, februarie 1929.

² *Essais de linguistique générale*, p. 212.

³ Borges, *Enquêtes*, p. 224. Despre această interacțiune reciprocă în „tradiția” literară, cf. T. S. Eliot, *La tradition littéraire et le talent individuel*, *Essais choisis*, Ed. du Seuil, pp. 28—29.

numai la ceea ce ar fi o istorie universală a opoziției dintre proză și poezie : opoziție fundamentală, elementară, constantă, imuabilă în funcția sa, neîncetat reînnoită în ceea ce privește mijloacele sale), ar trebui adăugată istoria diviziunii, mult mai vastă, între literatură și tot ceea ce nu este literatură ; am avea în acest caz nu numai o istorie literară, ci o istorie a raporturilor dintre literatură și ansamblul vieții sociale : o istorie a *funcției literare*. Formaliștii ruși au insistat asupra caracterului *diferențial* al faptului literar. Literaritatea există și în funcție de non-literaritate, neputându-i-se da nici o definiție stabilă : rămîne doar conștiința unei limite. Știm că apariția cinematografului a modificat statutul literaturii : furîndu-i anumite funcțiuni, dar și împrumutîndu-i unele dintre mijloacele lui proprii. Și această transformare nu reprezintă decît un început. Cum va supraviețui literatura dezvoltării celorlalte mijloace de comunicare ? Astăzi nu mai credem, așa cum s-a crezut de la Aristotel și pînă la La Harpe, că arta este o imitație a naturii, și acolo unde clasicii căutau în primul rînd o frumoasă asemănare, noi căutăm, dimpotrivă, o originalitate radicală și o creație absolută. În ziua cînd Cartea va fi încetat să fie principalul vehicul al cunoașterii, literatura nu-și va fi schimbat oare încă o dată sensul ? Poate că trăim ultimele zile ale Cărții. Această aventură ce se desfășoară sub ochii noștri ar trebui să ne facă mai atenți la episoadele trecute : nu putem vorbi la nesfîrșit despre literatură ca și cum existența ei ar fi de la sine înțeleasă, ca și cum raportul ei cu lumea și cu oamenii nu s-ar fi modificat niciodată. Ne lipsește, de exemplu, o istorie a lecturii. O istorie intelectuală, socială și chiar fizică : dacă ar fi să-l credem pe Sfîntul Augustin¹, primul om din Antichitate care a citit doar cu ochii fără să articuleze textul cu voce tare, a fost profesorul său Ambroise. Adevărata Istorie este alcătuită din aceste mari momente tăcute. Iar valoarea unei metode constă poate în aptitudinea ei de a descoperi, sub fiecare tăcere, o întrebare.

¹ *Confessions*, Cartea VI. Citat de Borges, *Enquêtes*, p. 165.

FIGURI

ÎN SONETUL său închinat memoriei ducelui de Osuna, Quevedo scrie :

*Su Tumba son de Flandes las Campañas
Y su Epitaphio la sangrienta Luna.*

Această lună sîngerîndă care servește drept epitaforă războinicului, iată ceea ce reținem noi din acest distih, iată ceea ce am numi în poezia modernă o admirabilă *image*. E mai bine să ignorăm, spune Borges¹, că este vorba despre Semiluna turcească înșingherată de victoriile groaznicului duce : imaginea, viziunea poetică ar păli în fața unei alegorii lipsite de mister. La fel se întîmplă și cu acele *Kenningar* ale poeziei scandinave : *puternicul bizon al preeriei pescărușului* nu este altceva decît o laborioasă „ecuație de gradul doi” : preeria pescărușului reprezintă marea, bizonul acestei preerii, corabia. Snorri Sturluson, care a redactat în secolul al XIII-lea un glosar complet al acestor metafore, a comis un act antipoeitic. „Să reduci fiecare Kenning la cuvîntul pe care îl reprezintă nu înseamnă să dezvălui mistere : înseamnă să anulezi poemul”.

Astăzi, fără îndoială, există aproape un acord unanim în ceea ce privește un astfel de comentariu. Tot atît de unanim este și cel privitor la celebra replică furibundă a lui Breton în legătură cu o „perifrază” oarecare a lui Saint-Pol-Roux : „Nu, domnule, Saint-Pol-Roux nu a *vrut să spună*. Dacă ar fi vrut să spună, ar fi spus-o.” Literalitatea limbajului apare astăzi ca însăși ființa poeziei, și nimic nu este mai antipatic acestei idei decît cea a unei traduceri posibile, a unui spațiu oarecare existent între literă și sens. Breton scrie : *La rosée à tête de chatte se berçait*, și înțelege prin aceasta că roua are un cap de pisică și se leagănă. Eluard scrie : *Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce* și vrea să spună că un soare rotitor șiroiește sub scoarță.

¹ *Histoire de l'Éternité*, Éd. du Rocher, p. 129.

Să deschidem acum un tratat de Retorică ¹.

Iată un vers de La Fontaine :

Sur les ailes du temps la tristesse s'envole ².

Acest vers semnifică faptul că suferința nu durează veșnic (Domairon).

Iată un vers de Boileau :

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui. ³

Acest vers semnifică faptul că el se urcă pe cal cu suferința lui și nu o uită galopînd (Fontanier).

Iată patru versuri de Racine :

*Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.* ⁴

¹ Tratatetele de Retorică citate aici sînt următoarele : René Bary : *La Rhétorique française*, 1653 ; Bernard Lamy : *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 1688 ; Dumarsais : *Des Tropes*, 1730 ; Crevier : *Rhétorique française*, 1765 ; Hugh Blair : *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres*, 1783 ; Domairon : *Rhétorique française*, 1804 ; Fontanier : *Commentaire raisonné des Tropes de Dumarsais*, 1818 ; *Manuel classique pour l'étude des Tropes*, 1821, ediția a doua remaniată în 1822 ; *Des Figures du Discours autres que les Tropes*, 1827.

Aceste Retorici clasice tratează în esență (și chiar, în cazul lui Dumarsais și al lui Fontanier, în exclusivitate) despre acea parte a artei de a vorbi și de a scrie pe care anticii o numeau *elocutio*, adică despre travaliul privitor la stil, a cărui principală resursă o constituie figurile. Această retorică a expresiei, străbună a semanticii și a stilisticii moderne, este considerată aici, și numită astfel din comoditate, retorică. Dar această restricție nu trebuie să ne facă să uităm existența celorlalte două mari părți ale retoricii antice, *dispositio*, care este arta de a combina marile unități ale discursului (retorică a compoziției), și mai ales *inventio*, care este arta de a găsi argumente (retorică a conținutului, culminînd cu *topica*, sau repertoriul temelor).

² Pe aripile timpului tristețea își ia zborul (N.T.).

³ Suferința urcă pe crupa calului și galopează cu el (N. T.).

⁴ Arcul, sulițele, calul, totul mă încurcă ; / Nu-mi mai amintesc de învățăturile lui Neptun ; / Doar gemetele mele fac să răsune pădurile, / Iar bidiviii mei trîndavi mi-au uitat glasul (N. T.).

Aflăm traducerea acestor versuri în Pradon, care exprimă altminteri *aceleași gânduri și aceleași sentimente* (Domairon) :

*Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse.*¹

„Nu gîndesc mai bine decît Pradon și Coras, spune Racine, dar scriu mai bine ca ei“. Există o „gîndire“, adică un sens, care este comună atît poeților buni cît și celor proști, și care se poate exprima printr-o mică frază uscată și plată ; și există *un mod de a o reda* (Domairon), care determină întreaga diferență. Vedem că aici, între literă și sens, între ceea ce poetul *a scris* și ceea ce el *a gîndit*, se crează o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă *figură*, și vor fi tot atîtea figuri cîte forme vom putea găsi pentru spațiul de fiecare dată creat între linia semnificantului (*la tristesse s'envole*) și cea a semnificatului (*le chagrin ne dure pas*), care, evident, nu este altceva decît un alt semnificant dat ca literal. „Discursul, care nu se adresează decît inteligenței sufletului, nu este, chiar dacă îl considerăm din punctul de vedere al cuvintelor care îl transmit sufletului prin sensuri, un corp propriu-zis : el nu are deci propriu-zis o *figură*. Dar are totuși, în diferitele sale feluri de a semnifica și de a exprima, ceva analog cu diferențele de formă și de trăsături existente în adevăratele corpuri... Figurile discursului sînt trăsăturile, formele sau întorsăturile... prin care discursul... se depărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă și comună“ (Fontanier).

Spiritul retoricii se află în întregime în această conștiință a unui hiatus posibil între limbajul real (cel al poetului) și un limbaj virtual (cel care ar fi folosit *exprimarea simplă și comună*) pe care este de ajuns să-l restabilim prin gîndire pentru a delimita un spațiu de figură. Acest spațiu nu este vid : el conține de fiecare dată un anume mod al elocvenței sau al poeziei. Arta scriitorului ține de felul în care el desenează limitele acestui spațiu, care este corpul vizibil al Literaturii.

¹ De cînd vă văd am abandonat vînătoarea (N. T.).

S-ar putea obiecta că *stilul figurat* nu reprezintă întregul stil, și nici măcar întreaga poezie, și că retorica mai cunoaște de asemenea ceea ce ea numește stilul *simplicu*. Dar la drept vorbind, acesta nu e decît un stil mai puțin ornamentat, sau mai curînd, ornat mai simplu, avînd și el, ca și lirismul și epopeea, figurile sale consacrate. Cît despre absența riguroasă de figuri, ea există în mod efectiv, dar este în retorică ceea ce am numi astăzi un *grad zero*, adică un semn definit prin absența de semn, și a cărui valoare este perfect recunoscută. Sobrietatea absolută a expresiei este marca unei extreme elevații a gîndirii: „Sentimentele sublime sînt *întotdeauna* redată prin expresia cea mai simplă” (Domairon). Bătrînul Horațiu spune cu simplitate: „Să moară”, Medeca spune: „Eu!”, Geneza spune: „Și se făcu lumină”. Nimic mai *marcat* decît această simplitate: este figura însăși, cu desăvîrșire obligatorie, a sublimului. Obligatorie și rezervată: s-o folosești ca să exprimi sentimente sau situații mai puțin elevate ar fi o lipsă de gust. Se știe, după exemplul lingvisticii, că acest fenomen al gradului zero, cînd o absență de semnificant indică limpede un semnificat cunoscut, este semnul infailibil al existenței unui sistem: e nevoie de un cod organizat de alternanțe vocalice pentru ca lipsa vocalei să aibă o funcție distinctivă. Existența unei figuri zero, avînd valoare de figură a sublimului, arată că limbajul retoricii este îndeajuns de saturat de figuri pentru ca un loc vid să desemneze un sens plin: retorica este un *sistem* al figurilor.

Statutul figurii n-a fost totuși întotdeauna clar în spiritul tradiției retorice. Cu începere din Antichitate, aceasta definește figurile ca fiind *moduri de a vorbi îndepărtate de cele naturale și obișnuite*, sau (după cum am văzut la Fontanier), *simple și comune*; dar în același timp ea recunoaște că nimic nu e mai comun și mai obișnuit decît folosirea figurilor, și, pentru a relua formula clasică, *se fac mai multe figuri de stil într-o zi de tirg la Hală decît se fac în mai multe zile de adunări academice*. Figura este o abatere în raport cu uzajul, care abatere este totuși consacrată de uzaj: iată paradoxul retoricii. Dumarsais, care

a simțit mai mult decît oricare altul această dificultate, nu se încapățînează în această direcție, ci mai curînd cedează, terminînd printr-o definiție care e o mărturisire de înfrîngere : „(Figurile) au mai întîi acea proprietate generală care se potrivește tuturor frazelor și tuturor combinațiilor de cuvinte, și care constă în a semnifica ceva în virtutea construcției gramaticale ; dar expresiile figurate cunosc și o modificare particulară care le este proprie, și tocmai în virtutea acestei modificări particulare facem din fiecare fel de figură o specie aparte.” Sau : „Figurile sînt moduri de a vorbi ce se disting de celelalte printr-o modificare particulară care face ca fiecare să fie redusă la o specie aparte și care le face sau mai vii, sau mai nobile, sau mai plăcute decît modurile de a vorbi ce exprimă același fond de gîndire fără să prezinte o modificare particulară”. Altfel spus : *efectul* figurilor (vivacitate, noblețe, agrement) este ușor de calificat, dar *ființa* lor nu poate fi desemnaă decît prin aceea că fiecare figură este o figură aparte, și că figurile în general se deosebesc de expresiile non-figurate prin faptul că prezintă o *modificare particulară*, numită figură. Definiție aproape tautologică, dar nu chiar în întregime, din moment ce explică ființa figurii prin faptul de a avea o figură, adică o formă. Expresia simplă și comună nu are formă, în timp ce figura are : iată-ne revenind la definiția figurii ca distanță dintre semn și sens, ca spațiu intern al limbajului.

Într-adevăr, orice frază, chiar și cea mai simplă și mai comună, orice cuvînt, chiar și cel mai obișnuit, au o formă : sunetele se succed într-un anumit mod (într-o anumită ordine) pentru a forma acel cuvînt, iar cuvintele, pentru a forma acea frază. Dar acea formă este pur gramaticală, ea interesează morfologia, sintaxa, dar nu retorica. Din punctul de vedere al retoricii, cuvîntul *corabie*, propoziția *te iubesc* nu au formă, nu comportă nici o modificare particulară. Faptul retoric începe în momentul în care pot compara forma acestui cuvînt sau a acestei fraze cu cea a unui alt cuvînt sau a unei alte fraze care ar fi putut fi folosite în locul lor, și pe care putem considera că le înlocuiesc. Ca și *corabie* sau *te iubesc*, *pînză* sau *nu te urăsc* nu au în ele

însele o formă retorică. Forma retorică — figura — constă în folosirea cuvîntului *pînză* pentru a desemna o corabie (sinecdocă), sau a propoziției *nu te urăsc* pentru a semnifica dragostea (litotă). Astfel, existența și caracterul figurii sînt în mod absolut determinate de existența și caracterul semnelor virtuale cu care eu compar semnele reale, afirmîndu-le echivalența semantică. Bally va spune¹ că expresivitatea tulbură linearitatea limbajului, făcînd perceptibilă prezența unui semnificant (*pînză*) și totodată absența unui alt semnificant (*corabie*). Dealtfel și Pascal afirmase că : „Figura e purtătoare de absență și de prezență“. Un semn sau o suită de semne lingvistice nu alcătuiesc decît o linie, și această formă lineară face obiectul gramaticii. Forma retorică este o *suprafață*, cea pe care o delimitează cele două linii ale semnificantului prezent și ale semnificantului absent. Doar astfel poate fi interpretată definiția ezitantă a lui Dumarsais : numai expresia figurată este prevăzută cu o formă, pentru că numai ea închide un spațiu.

Vedem deci că definiția figurii ca deviere față de *uzaj* se bazează pe o confuzie între *uzaj* și literalitate, confuzie foarte vizibilă în falsul dublet : „moduri de a vorbi *simple* și *comune*“. Simplul nu este neapărat comun, și invers ; figura poate fi comună dar nu poate fi simplă, de vreme ce este purtătoare deopotrivă de prezență și de absență. Ea poate foarte bine să intre în uz fără să-și piardă caracterul figurat (limba comună are și ea retorica sa, dar retorica însăși definește un *uzaj literar* care seamănă mai mult cu o limbă decît cu o vorbire) ; ea nu dispăre decît atunci cînd semnificantul prezent este literalizat de către o conștiință antiretorică, sau *terroristă*, ca în poezia modernă („Cînd scriu *pînză*, vreau să spun *pînză* ; dacă aș fi vrut să spun corabie, aș fi scris *corabie*“), sau cînd semnificantul absent nu poate fi aflat. Iată de ce tratatele de retorică sînt colecții de exemple de figuri urmate de traducerea lor în limbaj literal : „autorul vrea să spună... autorul ar fi putut spune...“ Orice figură este traductibilă și își poartă cu sine traducerea, vizibilă în transparență, ca un filigran sau

¹ *Le Langage et la Vie.*

un palimpsest, sub textul său aparent. Retorica este legată de această duplicitate a limbajului¹.

Ultimul mare retorician francez, Fontanier, a lămurit această legătură suscitînd împotriva lui Dumarsais cearta *catacrezei*, și spunînd chiar el că „principiile (sale) cu privire la catacreză servesc drept fundament întregului (său) sistem tropologic“. După Lamy și alți cîțiva, autorul tratatului *Des Tropes* admisesese în rîndul figurilor de cuvinte catacreza, definită de el ca un abuz sau o extindere de sens (o *foaie* de hîrtie, *picioarul* mesei). Fontanier se opune vehement acestei accepțiuni, care i se pare contrarie principiului însuși al teoriei figurilor: catacreza este un trop *forțat*, impus de necesitate², adică de lipsa cuvîntului propriu. Ideea că figurile sînt fiice ale sărăciei și ale necesității se întîlnește încă de la Cicero și Quintilian; în secolul al XVII-lea, René Bary explica existența lor prin faptul că „natura este mai fertilă în lucruri decît sîntem noi în termeni“. Dar Dumarsais respingea el însuși această explicație, invocînd marele număr de tropi care *dublează* cuvîntul propriu în loc să-l înlocuiască. „Dealtfel, adăuga el, mi se pare că nu în aceasta constă, ca să spunem așa, mersul naturii; imaginația intervine prea mult în limbajul și în conduita oamenilor pentru a fi fost precedată, în această privință, de necesitate“. El o reintroduce însă, făcînd din catacreză o figură, fără a sesiza, se pare, contradicția. Fontanier, în schimb, tratează cu destul dispreț problema originii, care îi pasiona pe toți înaintașii săi; sau mai exact — și în

¹ Aceasta înseamnă că dacă figura trebuie să fie *traductibilă*, ea nu poate fi *tradusă* fără să-și piardă calitatea de figură. Retorica știe că cuvîntul *pînză* desemnează o corabie, dar știe și că el o desemnează altfel decît ar face-o cuvîntul *corabie*: sensul este același dar semnificația, adică raportul dintre semn și sens, este diferită, iar poezia depinde de semnificații, nu de sensuri. Astfel încît retorica respectă în felul ei principiul valéryan al *legăturii indisolubile dintre sunet și sens*. În poezia modernă cuvîntul este de neînlocuit *pentru că este literal*, în poezia clasică el poate fi înlocuit *pentru că este figurat*.

² Bary și Crevier numesc catacreză o metaforă forțată, nu în sensul de *constrînsă*, ci de *excesivă*; exemplul clasic se află în Théophile: „Plugul *jupoai* (*écorche*) cîmpia“. Metaforă prea îndrăznească (după gustul clasic), căutată prea departe, și care nu are nimic comun, în afară de nume, cu catacreza lui Dumarsais și Fontanier.

această privință l-am putea considera, fără să greșim prea mult, ca pe un Saussure al retoricii — el deosebește cu grijă cercetarea cauzelor de analiza funcțiilor. Oricare ar fi originea unui trop, trebuie să luăm în considerare întrebuințarea lui actuală, și să-l clasificăm după această întrebuințare. Or catacreza nu este niciodată altceva decît „întrebuințarea, *dacă nu întotdeauna de la început, cel puțin actualmente forțată* a uneia dintre cele trei mari specii pe care le-am deosebit (metaforă, sinecdocă, metonimie)“. Cînd spunem *foaie de hîrtie* sau *picioar de masă*, folosim o metaforă obligatorie, din moment ce cuvîntul propriu nu există, nu mai există, sau nu există încă. Or, „figurile, oricît de comune ar fi și oricît de familiare le-ar fi făcut obișnuința, nu-și pot merita și păstra numele de *figură* decît atîta timp cît sînt folosite liber și cît nu sînt oarecum impuse de limbă. Și cum ar putea să se împace cu o folosire forțată această alegere, această combinație de cuvinte, sau acest mod de a gândi care le dau ființă?“ Mai mult decît alegere, combinație de cuvinte, mod de a gândi, trebuie să existe cel puțin doi termeni de comparat, două cuvinte de combinat, un spațiu în care gîndirea să se poată mișca. Trebuie deci ca cititorul să poată traduce implicit expresia printr-o alta și să evalueze abaterea, unghiul și distanța dintre ele. Catacreza *picioar de masă* este într-adevăr un trop, de vreme ce folosește în legătură cu o masă un cuvînt rezervat la început corpului omenesc, și abate acest cuvînt de la semnificația sa inițială; și în această calitate ea interesează istoria (diacronică) a limbii. Dar ea nu este un trop-figură, din moment ce nu pot propune nici o traducere a cuvîntului *picioar*, din lipsă de alt cuvînt: ea nu interesează deci codul (sincronic) al retoricii.

Aplicarea, conștientă sau nu, a acestui criteriu funcțional (orice figură este traductibilă) ne poate explica anumite anexări, aparent abuzive, și anumite refuzuri, aparent timide, ale retoricii. Astfel, *descrierea* este considerată, în epoca clasică, drept o figură: „figură prin care prezentăm imaginea unui obiect“ (Domairon). Lamy o vede ca o variantă atenuată a *hipotipozei*: ea vorbește de lucruri absente ca fiind absente (pe cînd hipotipoza se prefacă că ni le pune în fața ochilor), dar „într-un mod care impresionează puternic spiritul“. Domairon face din ea un gen ale cărui patru spe-

cii sînt hipotipoza, etopeea, posografia și topografia. Dar de ce figură? Cînd Théràmène, în actul V din *Phèdre*, relatează împrejurările morții lui Hyppolyte, îl descrie pe „monstrul furios” trimis de Neptun:

*Son front large est orné de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau, dragon impérieux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.*¹

Noi nu vedem aici nici o figură; și aceasta pentru că credem că Théràmène s-ar fi putut mulțumi să spună: *monstru furios*, renunțînd la această dezvoltare. El spune în patru versuri ceea ce ar fi putut să spună în două cuvinte și deci descrierea înlocuiește (adică: ar putea fi înlocuită prin) o simplă desemnare: iată figura. În fabula *Lupul și Vinătorul*, La Fontaine ne dă acest dialog:

*Jouis. — Je le ferai. — Mais quand donc ? — Dès demain.*²

Iată o figură, spune Fontanier: căci poetul a „înlăturat tranzițiile care sînt de obicei folosite între părțile unui dialog... cu scopul de a face expunerea mai animată și mai interesantă”. Și numește figura aceasta: *abruptie*. Ne dăm ușor seama datorită acestor două exemple de procedeul prin care retorica fabrică figuri: ea constată în text o *calitate* care ar fi putut să nu existe: poetul descrie (în loc să desemneze printr-un cuvînt), dialogul este abrupt (în loc să fie legat); apoi ea substanțializează această calitate numind-o: textul nu mai este descriptiv sau abrupt, el *conține* o descriere sau o abruptie. Recunoaștem aici un vechi obicei scolastic: opiumul nu te face să adormi, el posedă o însușire somniferă. Există în retorică o *furie de a numi* care este un mod de a se extinde și justifica multiplicînd obiectele cunoașterii ei. Același rezultat ar putea fi atins la fel de bine prin demersul invers: poetul desemnează în loc să descrie: este o *desemnare*; dialogul este legat în loc să fie abrupt: este o *legătură*. Promovările retorice sînt

¹ Fruntea lată împodobită-i de coarne amenințătoare; / Intregui trup acoperit e de solzi îngălbeniți; / Taur de neîmblînzit, dragon năvalnic, / Crupa-i se-nconvoaie în cute sinuoase. (N. T.).

² Bucură-te. — O voi face. — Dar cînd? — De mîine. (N. T.).

arbitrare : esențialul este să promovezi, și să fondezi astfel o Ordine a demnității literare.

Dar această libertate de instaurare își are limitele sale : cele pe care le impune criteriul implicit (traductibilitatea). Astfel, anumiți retoricieni clasaseră printre figurile de gândire ceea ce numeau *cominație*, adică faptul de a profera amenințări. Să ne oprim puțin aici, spune Fontanier. El examinează trei exemple și observă că nu descoperă în ele nici o turnură de limbaj particulară. Deci sentimentul face aici figura ? „Dar atunci, există tot atâtea figuri noi câte sentimente sau pasiuni diferite există, sau câte moduri diferite în care sentimentele, pasiunile pot să izbucnească. Atunci, spun eu, insulta, reproșul, blamul, lauda, linguşeala, sfatul, complimentul, îndemnul, oferta, cererea, mulțumirea, plângerea, și mai știu eu câte altele, vor fi tot atâtea figuri pe care va trebui fără îndoială să le clasificăm după trăsăturile lor distinctive de răutate și de violență, sau de gingășie și de blîndețe”. Amenințarea, insulta, reproșul sînt conținuturi și nu moduri de exprimare, ele nu sînt deci traductibile. Traducem cuvinte, nu sensuri. *Cominația* nu este deci decît o „pretinsă figură”. Tot astfel, deși acceptă ca figură *deliberarea* Didonei din cîntul IV al *Eneidei*, pentru că Didona se *preface* că se întreabă asupra soartei ei, cînd de fapt ea hotărîse să moară, Fontanier refuză să dea acest nume *îndoiei* Hermionei din actul V al piesei *Andromaque*, prin care se exprimă o nehotărîre sinceră. O *figură de gândire* (categorie marginală și contestată, căci în sensul cel mai riguros nu există decît figuri de expresie) nu poate fi considerată ca atare decît dacă este simulată sau afectată (falsă concesie, falsă naivitate, falsă interogație etc.) Nuanța subtilă dintre *deliberare* și *îndoială* se sprijină pe o distincție foarte simplă : *îndoiala* Hermionei nu vrea să spună nimic altceva decît spune, *deliberarea* Didonei spune *Ce să fac ?* ca să exprime *Vreau să mor*. În primul caz, semnul și sensul sînt în raport de contiguitate, ele se ating fără să lase între ele un vid și de aceea nu avem de-a face cu o figură. În al doilea caz *deliberarea* cuprinde întreg spațiul care se întinde între linia dreaptă a semnificatului, sau a semnificantului virtual, și curba trasată de seria de false întrebări care constituie semnificantul real : acest spațiu constituie figura.

Figura nu e deci nimic altceva decît un sentiment al figurii, și existența sa depinde în întregime de conștiința pe care o capătă sau nu cititorul în legătură cu ambiguitatea discursului ce i se propune. Sartre va observa că sensul unui obiect literar nu este conținut în cuvinte, „de vreme ce, dimpotrivă, el este cel care ne permite să înțelegem semnificația fiecăruia dintre ele”¹. Acest cerc hermeneutic există și în retorică: valoarea unei figuri nu e dată în cuvintele care o compun, din moment ce ea depinde de o distanță (écart) între aceste cuvinte și cele pe care cititorul le percepe mental dincolo de ele „într-o perpetuă depășire a lucrului scris”. Se înțelege că acest statut esențialmente subiectiv nu poate să satisfacă exigența de certitudine și de universalitate a spiritului clasic. De unde și nevoia de a fixa spiritele stabilind un consens general. Instrumentul consensului va fi codul retoricii, care constă mai întâi dintr-o listă, fără înțetare remaniată, dar întotdeauna socotită drept exhaustivă, a figurilor admise, apoi dintr-o clasificare a acestora după formă și după valoare, și ea supusă unor neîncetate modificări, dar care va fi tot mai mult organizată într-un sistem coerent și funcțional.

Nu e vorba să urmărim aici, de la un tratat de Retorică la altul, evoluția acestui sistem. Ar merita totuși ca studierea lui să fie cîndva întreprinsă, căci ea ne-ar învăța multe despre istoria reprezentărilor lumii și ale spiritului în timpul întregii epoci clasice, de la Aristotel și pînă la La Harpe. Clasificarea cea mai aparentă se referă la formele afectate: figuri de cuvinte considerate în ceea ce privește semnificația lor, sau *tropi*, figuri de cuvinte considerate în ceea ce privește forma lor, sau figuri de *dicție*, figuri referitoare la ordinea și la numărul cuvintelor din frază sau figuri de *construcție*, figuri referitoare la „alegerea și potrivirea cuvintelor” (Fontanier) sau figuri de *elocvență*, figuri referitoare la o frază întreagă sau figuri de *stil*, figuri referitoare la un întreg enunț sau figuri de *gîndire*; pot fi apoi introduse subdiviziuni în aceste diferite grupe: astfel Fontanier își împarte figurile de elocvență în figuri prin *extensie*, ca epitetul, prin *deducție*, ca sinonimia, prin *legătură*, ca abrupția, care este o legătură-zero, prin *consonanță*, ca aliterația; același Fontanier împarte

¹ *Situations*, II, p. 94.

metonimiile, sau tropii prin *corespondență* (Jakobson va spune : prin contiguitate) în metonimii de cauză (*Bachus* pentru vin), de instrument (o *pană măiastră* pentru un bun scriitor), de efect (*răzbunarea mâinii*), de conținut (*Cerul* pentru Dumnezeu), de loc de origine (*Porticul* pentru filosofia stoică), de semn (*Tronul* pentru monarhie), privitoare la fizic (*inima* pentru iubire), patronale (*Penații* pentru casă), ale lucrului (*peruca*, pentru omul care o poartă). Acest tip de clasament este de ordin pur logic, el nu indică nimic asupra valorii semnificante a figurilor sau a grupurilor de figuri considerate. Un alt tip, care ne interesează mai mult aici, este de ordin semiologic : el constă în a distinge figurile unele de altele fixînd fiecareia o valoare psihologică exactă, în funcție de caracterul devierii impuse expresiei. Această valoare este dată (ca să anticipăm asupra vocabularului stilisticii moderne) fie ca *impresivă* (o anume figură urmează să provoace un anume sentiment), fie ca *expresivă* (o anume figură este dictată de un anume sentiment), fie, de preferință, ca fiind totodată și una, și alta, din moment ce este postulat acordul dintre starea de spirit a autorului, sau a personajului, și cea a cititorului : „De vreme ce nu vorbim aproape niciodată decît pentru ca să ne comunicăm sentimentele și ideile, e evident că pentru ca discursul nostru să fie eficace trebuie să-l figurăm, adică să-i dăm caracteristicile sentimentelor noastre” (Lamy). E vorba deci de o semiologie inconștientă sau mascată, din moment ce ea traduce semnificațiile în termeni de determinism, prezentînd sensurile drept cauze și/sau ca efecte. Cartezianul Lamy e fără îndoială retoricul francez care a împins cel mai departe interpretarea psihologică (afectivă) a figurilor, ajungînd să caute în fiecare dintre ele „caracterul”, adică semnul unei pasiuni distincte : există tot atîtea figuri cîte simptome. *Elipsa* : o pasiune violentă vorbește atît de repede încît cuvintele nu o pot urma. *Repetiția* : omului pasionat îi place să se repete, iar omului mînios să lovească de mai multe ori. *Hipotipoza* : prezența obsedantă a obiectului iubit. *Epanortoza* : omul pasionat își corectează neîncetat vorbirea pentru a-i spori forța. *Hiperbata* (inversiunea) : emoția răstoarnă ordinea lucrurilor, deci și ordinea cuvintelor. *Distribuția* : sînt enumerate părțile ce alcătuiesc obiectul pasiunii. *Apostrofa* : omul emoționat se răsucește în toate părțile,

căutînd pretutindeni ajutor etc. Alți autori acordă mai puțină importanță afectivității, și mai multă gustului, spiritului, imaginației. Scoțianul Hugh Blair, care se pronunță hotărît pentru originea naturală a figurilor („Ele fac parte din limbajul pe care Natura îl inspiră tuturor oamenilor”, spune el, aducînd drept dovadă abundența tropilor în limbile „primitive” : „Cînd un șef indian ținea o cuvîntare în fața tribului său, el folosea din belșug metafore mult mai îndrăznețe chiar decît cele pe care le afli în oricare dintre poemele epice publicate în Europa”), propune o împărțire în figuri ale imaginației și figuri ale pasiunii. Dumarsais vede originea tuturor sensurilor figurate în gustul care îndreaptă imaginația spre detalii : „Numele ideii accesorii este adesea mai prezent în imaginație decît cel al ideii principale, iar ideea accesorie, desemnînd obiectul prin mai multe elemente ale conjuncturii, îl descrie în chip mai agreabil și mai energic”. Și în acest caz, fiecare variantă a sistemului implică un întreg decupaj al lumii și ține de o întreagă filosofie.

Rămîne de lămurit o problemă esențială : de ce figura semnifică mai mult decît expresia literală ? De unde provine acest surplus de sens și faptul că, de pildă, ea poate desemna nu numai un obiect, un fapt, un gînd, ci și valoarea lor afectivă sau demnitatea lor literară ? Tehnica acestor impuneri de sens poate fi redusă la ceea ce semiologia modernă numește o *conotație*. Cînd folosesc cuvîntul *voile* pentru a desemna o pînză de corabie, această semnificație este arbitrară (nu există nici un raport natural între cuvînt și lucru, care sînt legate între ele printr-o simplă convenție socială), abstractă (cuvîntul desemnează nu un lucru ci un concept) și univocă (desemnarea acestui concept este lipsită de ambiguitate) : avem de-a face aici cu o simplă denotație. Dar dacă folosesc același cuvînt *voile* pentru a desemna, prin sinecdocă (partea pentru întreg), o corabie, această semnificație este mult mai bogată și mai complexă : ea este ambiguă, de vreme ce se referă deopotrivă, literal, la pînză, și ca figură, la corabie, vizînd deci întregul prin *mijlocirea părții* ; ea este concretă și motivată, de vreme ce alege pentru desemnarea corăbiei un detaliu material, o „idee accesorie”, și nu ideea principală, și, de asemenea, pentru că alege un anumit detaliu (pînză) mai degrabă decît un altul (coca

sau catargul). Această motivație, ce diferă pentru fiecare tip de figură (printr-un detaliu la sinecdocă, printr-o asemănare la metaforă, printr-o atenuare la litotă, printr-o exagerare la hiperbolă, etc.) este însuși sufletul figurii, iar prezența ei reprezintă o semnificație secundă, impusă de folosirea acelei figuri. Spunînd *voile* în loc de corabie, eu denotez corabia, dar în același timp conotez motivația prin detaliu, devierea sensibilă imprimată semnificației, și deci o anumită modalitate de viziune sau de intenție. Această modalitate sensibilă reprezintă pentru retorică specificul expresiei poetice. „Poeții, spune Lamy, nu folosesc decît expresiile care alcătuiesc în imaginație o pictură sensibilă, și tocmai de aceea Metaforele, care sensibilizează toate lucrurile, sînt atît de frecvente în stilul lor“. Și chiar cînd o figură poetică a trecut în uzul literar pînă într-atît încît și-a pierdut orice putere de evocare concretă, fapt evident în cazul majorității tropilor poeziei clasice (*voile* pentru corabie, *fer* pentru sabie, *flamme* pentru dragoste etc.), valoarea sa conotativă nu dispare totuși, căci ea își păstrează menirea, prin simpla ei prezență și printr-o virtute devenită convențională, de a semnifica Poezia.

Aici intervine codul retoricii, care are sarcina să inventarieze repertoriul figurilor și să-i atribuie fiecareia valoarea de conotație. Odată ieșită din vorbirea vie a invenției personale și intrată în codul tradiției, fiecare figură nu mai are ca funcție decît să notifice, în felul său propriu, calitatea poetică a discursului care o poartă. *Pînza* corăbiei clasice nu mai e demult semnul unei viziuni concrete, devenind, ca și *luna însîngerată* a lui Quevedo, o pură emblemă : un stindard, deasupra trupei de cuvinte și de fraze, pe care putem citi deopotrivă : *aici, corabie* și : *aici, poezie*.

Retorica figurilor are deci ambiția să stabilească un cod al conotațiilor literare, sau ceea ce Barthes a numit *Semnele Literaturii*. De fiecare dată cînd folosește o figură recunoscută prin cod, scriitorul își însărcinează limbajul nu numai să-i „exprime gîndirea“, ci și să notifice o calitate epică, lirică, didactică, oratorică etc., să se desemneze pe sine însuși ca limbaj literar, și să semnifice literatura. De aceea retorica se preocupă prea puțin de originalitatea sau de noutatea figurilor, care sînt calități ale vorbirii indivi-

duale, și care, sub acest raport, nu o privesc. Ea se interesează doar de claritatea și de universalitatea semnelor poetice, de faptul de a regăsi la nivelul secund al sistemului (literatura) transparența și rigoarea care-l caracterizează pe primul (limba). Idealul ei, la limită, ar fi să organizeze limbajul literar ca pe o a doua limbă în interiorul celei dintâi, în care evidența semnelor s-ar impune cu tot atîta strălucire ca și în sistemul dialectal al poeziei grecești, în care folosirea dialectului doric însemna în mod absolut *lirism*, a celui atic, *dramă*, și a celui ionic-eolian, *epopee*.

Pentru noi, astăzi, opera retoricii nu mai are, în ceea ce privește conținutul său, decît un interes istoric (de altfel subestimat). Ideea de a-i reînvia codul pentru a-l aplica la literatura noastră ar fi un anacronism steril. Și aceasta nu pentru că nu am putea regăsi în unele texte moderne toate figurile vechii retorici: dar sistemul s-a dezacordat, și funcția semnificantă a figurilor a dispărut odată cu rețeaua de relații ce le articula în acest sistem. Funcția auto-semnificantă a Literaturii nu mai trece prin codul figurilor, iar literatura modernă își are retorica sa proprie, care constă tocmai (cel puțin pentru moment) în refuzul retoricii, și pe care Paulhan a numit-o Teroarea. Ceea ce putem reține din vechea retorică nu este deci conținutul, ci exemplul său, forma, ideea sa paradoxală asupra Literaturii ca ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spațiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu același sens, între două sensuri ale aceluiași cuvînt: între două limbajuri ale aceluiași limbaj.

TĂCERILE LUI FLAUBERT

„ÎN GALOPUL celor patru cai, de opt zile era purtată spre un ținut nou, de unde nu se vor mai întoarce. Mergeau, mergeau, îmbrățișați, *fără să-și vorbească*. Adesea, de pe vârful unui munte, zăreau deodată o cetate minunată, cu domuri, poduri, corăbii, păduri de lămii și catedrale de marmură albă, pe ale căror clopotnițe ascuțite se aflau cuiburi de berze. Mergeau la pas din pricina lespezilor mari, iar pe jos erau buchete de flori oferite de femei cu pieptare roșii. Se auzeau dangăte de clopot, răgete de catîri, dimpreună cu murmurul chitarelor și cu susurul fîntînilor, ce-și răspîndeau aburul ușor, împrăștiind grămezile de fructe așezate în formă de piramidă, la picioarele statuiilor palide, ce surîdeau sub șuvițele de apă. Și apoi ajungeau, într-o seară, într-un sat de pescari, unde năvoade brune se uscau în bătaia vîntului, de-a-lungul falezei și al colibelor. Se opreau ca să trăiască acolo ; vor locui într-o casă scundă, cu acoperișul turtit, umbrită, de un palmier, în fundul unui golf, pe malul mării. Se vor plimba cu gondola, se vor legăna în hamac“...

Ați recunoscut, desigur, celebra pagină din *Madame Bovary*¹ în care Flaubert ne arată visurile Emmei, atunci cînd fiind amanta lui Rodolphe și crezînd că va părăsi cîrînd Yonville împreună cu el, își imaginează, noaptea, în camera ei, alături de Charles care doarme, viața lor viitoare, plină de călătorii și de iubire romantică. Thibaudet observă² că, exceptînd cîteva condiționale (în legătură cu care nu pare să vadă, de altfel, că nu au nici o valoare modală, și că ele exprimă pur și simplu, ca în exemplul *il m'a dit qu'il viendrait [el mi-a spus că va veni]*, viitorul în vorbirea indirectă la trecut), toate frazele acestei pagini au verbele la imperfect — imperfect, aici, al stilului indirect, care echiva-

¹ *Oeuvres complètes*, Éd. du Seuil, colecția *L'Intégrale*, 1964, vol. I, p. 640. Cînd nu există altă indicație, notele ce urmează vor trimitte la această ediție.

² *Gustave Flaubert*, Gallimard, p. 252.

lează cu un indicativ prezent marcînd intensitatea unei imaginații pentru care „totul este dat ca realizat”. În continuarea textului, întoarcerea la realitate nu e marcată prin nici o ruptură temporală, ceea ce este, spune Thibaudet, un mod de a face ca acest vis să fie la fel de prezent ca și zgomotele din cameră: „...totul se legăna în zarea nesfîrșită, armonioasă, albăstruie și plină de soare. Dar copilul începea să tușească în leagăn, sau Bovary sforăia mai tare, și Emma nu adormea decît dimineța, cînd zorii luceau în geamuri și cînd etc”.

Remarca lui Thibaudet despre modul de folosire a timpurilor poate fi completată și coroborată cu o alta, care se va referi la conținutul și caracterul descrierii prin care Flaubert vrea să restituie — sau să constituie — reveria Emmei. E vorba, și trebuie să facem această precizare, nu de un vis, ci de o visare ce are loc în stare de veghe; Flaubert spune, în mod curios, că în timp ce Charles, alături de ea, începea să adoarmă, Emma „se trezea în alte visuri”. În această împrejurare nu poți fi decît surprins de claritatea și precizia anumitor detalii, ca, de exemplu, cuiburile de berze de pe clopotnițele ascuțite, lespezile mari care obligă caii să meargă la pas, pieptarele roșii, aburul fîntînilor, piramidele de fructe, năvoadele brune etc. Versiunea anterioară, reținută de ediția Pommier-Leleu¹ oferă alte cîteva efecte de acest gen, suprimate de Flaubert în redactarea definitivă: femeile au cosițe negre, zgomotului clopotelor, cătîrilor și fîntînilor i se adaugă fîșîitul rasei călugărilor și, mai ales, această frază atît de caracteristică: „Soarele bătea în capota de piele iar praful, ce se învîrteja precum fumul, le scîrțîia între dinți.” Un personaj care poate, în ciuda caracterului vag al reveriei, să perceapă toate aceste detalii cu o asemenea acuitate — iată un fapt ce depășește în chip evident verosimilitatea generală. Justețea comentariului lui Thibaudet, care se referă la *Perrette et le pot au lait* („Cînd o avui!”) și vede în această putere de a se iluziona o trăsătură specific feminină, este contestabilă. Am putea de asemenea, cu mai multă măsură, să-i atribuim lui Flaubert o intenție de ordin psihologic, vizînd personali-

¹ *Madame Bovary*, o nouă versiune stabilită pe baza manuscriselor de la Rouen de către Jean Pommier și Gabrielle Leleu, Corti, 1949, p. 431.

tatea particulară a Emmei: el ar vrea să arate, prin acest ciudat lux de amănunte, caracterul halucinatoriu al reveriilor sale, ceea ce ar constitui unul din aspectele patologiei bovarice. Există fără îndoială o parte de adevăr în această interpretare, dar ea nu este pe de-a întregul satisfăcătoare. Ceva mai departe, când Emma, cu adevărat bolnavă după trădarea lui Rodolphe, se cufundă într-o criză de devoțiune mistică, Flaubert va înfățișa *viziunile* ei într-o manieră mult mai obiectivă — și mai tradițională — scriind: „Atunci ea își înclină capul, crezând că aude în văzduh cântul harfelor serafice și că, într-un cer de azur, pe un tron de aur, în mijlocul sfinților ce țineau în mâini ramuri verzi de palmier, îl vede pe Dumnezeu Tatăl strălucind de măreție și care, cu un semn, trimitea spre pământ îngeri cu aripi de flacără să o ducă pe brațele lor“. Prin caracterul vag și cu totul convențional al detaliilor și prin acest *crezând că aude* (să-l comparăm cu acel *era purtată* din primul citat) care le situează fără echivoc pe planul irealului, vedem limpede că halucinația, sau *apariția* are aici ¹ o forță de iluzionare mult inferioară aceleia pe care Flaubert o acorda unei simple reverii. Interpretarea psihologică șchioapătă deci întrucîtva. Găsim de altfel în *L'Éducation sentimentale* efecte de același ordin cînd e vorba de Frédéric care, deși se aseamănă cu Emma prin tendința sa la reverie, este departe de a avea aceeași capacitate de a se iluziona: Frédéric nu e bovaric, el este un visător veleitar dar, în fond, lucid. Și totuși despre el Flaubert scrie: „Cînd mergea la Jardin des Plantes, vederea unui palmier îl purta către țări îndepărtate. Călătoreau împreună, pe spinarea cămilelor, sub un baldachin purtat de elefanți, în cabina unui yaht printre arhipelaguri albastre, sau alături pe doi catîri cu clopoței, care se poticneau în ierburi printre coloane sfărîmate“ ². Și aici, precizia detaliilor — a ultimului, în mod deosebit — depășește verosimilitatea pretextului. Urmarea pasajului citat ne arată că imaginația lui Frédéric este susținută, de această dată, de prezența unei reprezentări exterioare: „Uneori, se oprea la Luvru în fața unor vechi tablouri; și cum iubirea lui o îmbrățișa pînă în acele secole dispărute, el o vedea în persona-

¹ I, p. 646.

² II, p. 33.

jele din picturi. Cu un vâl înalt pe cap, se ruga în genunchi îndărătul unui vitraliu. Doamnă de Castilia sau de Flandra, stătea pe scaun, în rochie cu guler plisat și scrobbit și falduri bogate. Apoi cobora pe o scară mare, de porfir, în mijlocul senatorilor, sub un baldachin din pene de struț, în rochie de brocart.“ Detaliile vizuale — guler plisat, falduri, porfir, pene de struț, brocart — sînt date aici de tablou, lui Frédéric rămînîndu-i doar să o substituie pe doamna Arnoux personajelor reprezentate; dar tonul descrierii nu s-a schimbat, și, în ultima frază: „Alteori, o visa în pantaloni de mătase galbenă, pe pernele unui harem“, nimic nu ne arată dacă reveria și-a recăpătat autonomia, sau dacă ea continuă să parafrazeze un tablou de muzeu: viziunea este aceeași. Indiferent dacă Frédéric privește un tablou sau își imaginează o scenă fantasmatică, modul și gradul de prezență sînt identice. Tot astfel în scena din *Madame Bovary* citată la început, trecerea de la vis la realitate se făcea fără schimbarea registrului narativ și fără discontinuitate substanțială. Conform versiunii Pommier-Leleu avem: „Dar *deodată* copilul începea să tușească în leagăn, sau Bovary sforăia mai tare, *sau lampa, stingîndu-se, pîlpîia cîteva minute în căușul ei cu ulei*“. Suprimarea lui *deodată* întărește în mod evident efectul continuității (și dovedește neîndoielnic că acest efect este căutat), dar putem regreta detaliul lămpii: el se potrivea admirabil cu murmurul ghitarelor și cu susurul fîntînilor imagineare. Acord disonant, dacă luăm în considerație semnificațiile afective, între percepțiile călătoriei romanești (ireale) și cele ale vieții prozaice (reale); dar important este ca disonanța să poată *avea loc*, adică cele două serii de percepții să vibreze aici în același fel, în același spațiu; și fie și numai prin intensitatea prezenței ei sensibile, această lampă care sfîrșie în căușul cu ulei n-ar distona nicidecum în decorul visării Emmei.

Acest exces de prezență materială în tablouri în principiu foarte subiective, în care verosimilul ar obliga, dimpotrivă, la evocări vagi, difuze, inezisabile, constituie unul dintre aspectele cele mai frapante ale scriiturii lui Flaubert, pe care-l întîlnim în multe alte pagini din *Madame Bovary* sau din *L'Éducation sentimentale*. Iată o amintire a lui Frédéric, a cărei precizie paradoxală este dinainte subliniată — și

prin aceasta chiar, scuzată — de către Flaubert : „Își aminti de întreaga călătorie, într-un chip atît de limpede încît distingea acum detalii noi, particularități mai intime ; sub ultimul volan al rochiei (este vorba de doamna Arnoux) i se zărea piciorul strîns într-o botină îngustă de mătase, de culoare cafenie ; acoperămîntul de pînză îi alcătua parca un mare baldachin deasupra capului și ciucureii roșii de pe margine tremurau într-una la adierea brizei”.¹ Dar se vede lesne aici că motivația psihologică nu micșorează cu nimic, pentru cititor, caracterul straniu al unui asemenea tablou — sau mai curînd sentimentul puternic de realitate obiectivă pe care-l încearcă în fața unei viziuni al cărei caracter pur subiectiv este totuși afirmat de autor.

La cinema, o secvență ce evocă o amintire nu este niciodată resimțită (doar dacă artificii de scriitură, de altfel abandonate astăzi, ca imaginea estompată, accelerată sau încetinită etc., îi imprimă această marcă în chip greoi) ca atare de spectator pe toată durata sa : ideea că „personajul își amintește” funcționează ca o legătură cu ceea ce precede, apoi secvența-amintire e receptată ca o întoarcere înapoi, fără diminuarea sentimentului de realitate, ca o simplă manipulare a cronologiei, ca atunci cînd Balzac sau Dumas ne spun : „Cu cîtiva ani în urmă eroul nostru etc.” Prezența irecuzabilă a imaginii se opune oricărei interpretări subiectivizante : acest arbore pe care-l vîd pe ecran este un arbore, nu poate fi o amintire — și încă și mai puțin o fantasmă — de arbore. Stilul lui Flaubert pare adesea tot atît de refractar interiorizării ca și imaginea cinematografică. Ba poate chiar mai mult ; căci cinematograful nu poate opera decît cu imaginea vizuală și cu sunetul, în timp ce scriitura flaubertiană mizează, prin mijlocirea ecranului reprezentării verbale, pe toate modurile sensibile (pe cel tactil, îndeosebi) ale prezenței materiale. Deși preveniți și solicitați de Flaubert, noi nu putem recepta ca pe niște fapte de memorie această botină de mătase cafenie, acești ciucurei roșii ce tremură *într-una* la adierea brizei : pentru noi sînt obiecte prezente și actuale — și iată de ce acest fragment, la lectură, nu apare ca o amintire, ci ca un adevărat *flash-back*. Astfel călătoriile imaginare ale Emmei nu sînt pentru noi nici mai

¹ II, p. 11.

mult nici mai puțin imaginare decât viața sa reală din Yonville l'Abbaye : Emma coboară din gondolă sau din hamac și se regăsește în camera ei, unde lampa sfîrîie în căușul cu ulei. Iar lucrul este posibil pentru că Flaubert a perceput, sau a imaginat, totul în aceeași manieră și la același grad de intensitate ; și, de asemenea, fără îndoială, pentru că, într-un sens, gondola, hamacul, camera, lampa, căușul, Emma Bovary nu sînt, în aceeași manieră și la același grad de intensitate, decât niște cuvinte tipărite pe hîrtie.

Dar să trecem peste aceste evocări de amintiri sau de fantasmе pentru a ne opri asupra unui domeniu de reprezentare mai ambiguu, în care personajul joacă un rol mai mic și, drept consecință, autorul un rol mai mare. Iată două scurte descrieri care nu țin cu totul nici de domeniul subiectivului și nici de cel al obiectivului, ci mai degrabă de un fel de obiectivitate ipotetică. Prima se găsește în versiunea Pommier-Leleu a romanului *Madame Bovary*. Emma se află cu Charles la teatrul din Rouen, tocmai a luat loc în lojă, unde se așează „cu o dezinvoltură de marchiză, de castelană, și ca și cum ar fi avut în stradă caleașca iar îndărătul ei un valet cu fireturi, purtînd pe braț o blană de hermină”¹. Evocarea — scurtă, dar și aici de o claritate surprinzătoare — a accesoriilor marchizei este introdusă printr-o locuțiune comparativ-condițională de nuanță evident ireală : *ca și cum ar fi avut* ; dar valetul cu fireturi și blana de hermină apar cu asemenea precizie de parcă loja Emmei ar fi ocupată de o marchiză adevărată. Ipoteza se află în mintea Emmei ? Fără îndoială : ea se umflă în pene de plăcerea și de vanitatea primei ieșiri la teatru, și în mod vizibil face pe marchiza ; detaliile aparțin ideii pe care ea și-o face despre viața unei castelane. Dar vedem bine că evocarea nu este pur subiectivă : acel *ca și cum* traduce mimetismul Emmei nu fără a-i marca ironic nuanța de afectare puerilă, iar versiunea definitivă va păstra această indicație într-o formă concentrată : „Ea își îndreptă trupul cu o dezinvoltură de ducesă”². Astfel, Flaubert nu este cu totul absent din această frază, iar viziunea lacheului cu blana de hermină pe braț îi aparține tot atît cît și Emmei. În celă-

¹ P. 467.

² I. p. 649.

lalt exemplu, motivația subiectivă a diminuat de asemeni în mod sensibil : la petrecerea dată de Rosanette, o fată scuiță sînge în fața lui Frédéric și, în ciuda insistențelor acestuia, refuză să se întoarcă acasă spre a se îngriji : „— Aș, la ce bun ? Ori asta, ori altceva ! Viața nu-i chiar atît de veselă !

Atunci el se înfioră, cuprins de o tristețe glacială, ca și cum ar fi zărit lumi întregi de mizerie și disperare, o sobiță cu cărbuni lîngă un pat sărman, și cadavrele de la Morgă cu șorț de piele, cu robinetul de apă rece care le curge pe păr¹. Regăsim aici acel *ca și cum* care introduce o viziune ipotetică, dar de data aceasta nimic nu ne face să credem că termenul de comparație sau viziunea însăși se află în mintea personajului : *ca și cum ar fi zărit*, dar el nu zărește probabil nimic ; Flaubert este cel care compară înfiorarea personajului cu cea a cuiva care ar fi zărit o sobiță cu cărbuni lîngă un pat sărman, cadavre cu șorț de piele, și acel robinet cu apă rece care le curge — la indicativul prezent, într-o frază la condiționalul trecut ! — pe păr. Acest prim plan macabru nu-i aparține, evident, decît lui Flaubert. Impresia de mizerie glacială încercată de Frédéric l-a dus pe el însuși departe de eroul său, departe de romanul său, într-o viziune de Morgă care, pentru o clipă, îl va absorbi cu totul într-un fel de fascinație înspăimîntată, de extaz morbid ; și comparația nu are aici alt efect — alt scop, poate — decît acela de a întrerupe și de a *suspenda*, timp de o clipă, cursul povestirii.

„Adesea, pentru o nimica toată, o picătură de apă, o cochilie, un fir de păr, te-ai oprit, nemișcat, cu pupila încremenită, cu inima deschisă.

Obiectul pe care-l contemplai părea că pune stăpînire pe tine, pe măsură ce te aplecai către el, și între tine și el se stabileau legături ; vă apropiați unul de celălalt, vă atingeți prin aderențe subtile, nenumărate... pătrundeți unul în celălalt pînă la aceeași adîncime, și un curent subtil trecea din tine în materie, în vreme ce viața elementelor te năpădea încet, ca o sevă care urcă ; o clipă mai mult, și tu deveneai natură sau natura devenea tu“.

¹ II, p. 53.

Astfel vorbește Diavolul, adresându-se sfântului Anton, în episodul spinozist al primei *Tentation*¹, și ermitul recunoaște deîndată adevărul acestei analize: „Este adevărat, am simțit adesea că ceva mai cuprinzător decît mine se confunda cu ființa mea; încetul cu încetul, dispăream în iarba pajiștilor și în apa fluviilor pe care le priveam cum curg; și nu mai știam unde îmi era sufletul, într-atît era de difuz, de universal, de răspîndit!” Toți flaubertiștii regăsesc în acest fragment un ecou al dispozițiilor proprii lui Flaubert. El însuși își atribuie „o facultate de percepere cu totul deosebită”². Resimte „aproape senzații voluptuase numai cînd vede, cu condiția (să vadă) bine”. Louisei Colet îi recomandă o *vedere profundă*, o *pătrundere a obiectivului*, „căci realitatea exterioară trebuie să intre în noi, făcîndu-ne aproape să strigăm...”, și, folosind o frază foarte apropiată de cea pe care o rostește Diavolul din *Tentation*, scrie: „Uneori privind cu insistență o piatră, un animal, un tablou, am simțit că intru în ele. Comunicările interumane nu sînt mai intense”³. Operele din tinerețe vădesc din abundență aceste momente de extaz trăite de Flaubert în fața spectacolului naturii, și mai ales în fața mării, în lumina soarelui sau sub clar de lună. Există o seamă de mărturii directe în *Voyage en Corse*, din 1840: „Totul palpita în tine de bucurie și bate din aripi dimpreună cu elementele firii, te alături lor, respiri odată cu ele, esența naturii însuflețite pare că a trecut în tine printr-o nuntire miraculoasă...”, în *Par les champs et par les grèves*: „Ne rostogoleam mintea în risipa acestor splendori, ne hrăneam ochii cu ele, ne umflam nările, ne deschideam urechile... Pătrunzîndu-ne de ea, intrînd în ea, deveneam și noi natură, ne răspîndeam în ea, ea ne redobîndea, simțeam că pune stăpînire pe noi și încercam o bucurie nemărginită; am fi vrut să ne pierdem în ea, să fim stăpîniți de ea sau să o luăm în noi”⁴; mărturii transpuse, în *Smarb*: „Tot ce cînta, zbura, palpita, strălucea, păsările în păduri, frunzele ce freamătă în vînt, fluviile ce curg pe pajiștile zmalțuite, stînci sterpe, furtuni,

¹ I, p. 444.

² *Correspondance*, ed. Conard, vol. III, p. 270.

³ *Extraits de la Correspondance*, de Geneviève Bollème, Seuil, 1963, pp. 33, 134, 121.

⁴ II, p. 443, 502.

vijelii, valuri înpumate, nisip îmbălsămat, frunze de toamnă ce cad, zăpezi pe morminte, raze de soare, clar de lună, toate cîntecele, toate vocile, toate parfumurile, toate acele lucruri ce alcătuiesc vasta armonie pe care o numim natură, poezie, Dumnezeu, îi răsunau în suflet, vibrau în lungi cîntări lăuntrice ce se răspîndeau prin cuvinte răzlețe, smulse¹, în *Novembre*: „Aș fi vrut să mă absorb în lumina soarelui și să mă pierd în acea imensitate de azur, dimpreună cu mireasma ce se înălța de pe întinderea valurilor; și am fost cuprins atunci de o bucurie nebunească, și am început să merg de parcă întreaga fericire a cerurilor îmi pătrunsese în suflet... Natura îmi apărură frumoasă precum o armonie completă, pe care doar extazul o poate înțelege... M-am simțit trăind în ea fericit și mare, precum vulturul ce privește soarele, și urcă în razele lui”.²

Flaubert interpretează în general, ca Diavolul din *La Tentation de Saint-Antoine*, într-un sens „panteist”, drept semn al unei armonii și al unei legături universale, această contemplare extatică, ce îmbracă fie forma unei extreme concentrări („Tot uitîndu-mă la o piatră, am simțit că intru în ea”), fie pe cea a unei expansiuni infinite („Și nu mai știam unde îi era sufletul, într-atît era de difuz, de universal, de răspîndit!”): „Nu sîntem făcuți din emanațiile Universului? Lumina care strălucește în ochiul meu a fost poate luată din centrul vreunei planete încă necunoscute”³... Dar uneori i se întîmplă și să descopere, în manieră proustiană, urma unei amintiri pierdute: „Cel ce privește lucrurile cu oarecare atenție, știe că mai curînd *regăsești* decît găsești. Nenumăratele noțiuni pe care le aveai în tine în germen, cresc și se precizează, ca o amintire reînnoită”⁴. Dar ce să spunem cînd această impresie de reminiscență se produce în fața unui spectacol absolut nou, care provoacă, precum în *Voyage en Corse*, „ca o amintire a unor lucruri pe care nu le văzusem?”⁵ Poate originea acestei amintiri trebuie atunci căutată nu în trecutul trăit, ci în acea surdă rezervă de ex-

¹ I, p. 215.

² I, p. 256—257.

³ *Extraits*, Bollème, p. 121.

⁴ *Correspondance*, Conard, vol. II, p. 149.

⁵ *Oeuvres complètes*, II, p. 452.

periențe imposibil de situat pe care o constituie trecutul oniric. „Visăm înainte de a contempla, va spune Bachelard. Înainte de a fi un spectacol conștient, orice peisaj este o experiență onirică. Nu privim cu pasiune estetică decât peisajele pe care le-am văzut întâi în vis”¹. Flaubert a cunoscut din plin această precedentă a spectacolului real de către viziunea onirică, și călătoria în Orient, de exemplu, nu a fost adesea pentru el decât o întoarcere în locurile pe care le visase îndelung în adolescență, ca eroul din *Novembre* sau cel din prima *L'Éducation sentimentale*. „Adesea, scrie el din Egipt mamei sale, e ca și cum aş regăsi deodată vechi visuri uitate.”² Dar multe alte locuri, asupra cărora această muncă preliminară a imaginației nu operase în mod atât de conștient, par a fi căpătat de la bun început, în viziunea lui Flaubert, o profunzime și o rezonanță care sugerează un adevărat plan fundal de contemplare interioară: să observăm, de exemplu, intensitatea fantastică pe care o conferă priveliștii de la Quimperlé³. Întregul oraș apare parcă scufundat, văzut prin transparența *întinderii de apă* a celor două râuri, *peste care se îndoaie laolaltă ierburi înalte și subțiri*. Flaubert n-a uitat aceste detalii, ce se vor regăsi într-un fragment din *Madame Bovary*⁴.

Abundența descrierilor nu răspunde deci la el, ca la Balzac de exemplu, numai unor necesități de ordin dramatic, ci mai întâi *pasiunii de a contempla*,⁵ cum o numește el însuși. Aflăm într-adevăr în opera lui câteva tablouri descriptive, precum cel al orașului Yonville de la începutul celei de a doua părți din *Madame Bovary*, a cărui prezență este justificată prin nevoia de a da acțiunii și sentimentelor un fel de cadru explicativ: trebuie să cunoști decorul din Yonville pentru a înțelege ce va însemna aici viața Emmei. Dar cel mai adesea descrierea se dezvoltă pentru ea însăși, în detrimentul acțiunii, pe care s-ar spune că mai curînd o suspendă și o îndepărtează decât o clarifică. *Salammbô*, în întregime, este exemplul bine cunoscut al unei povestiri parcă strivită

¹ *L'Eau et les Rêves*, p. 6.

² *Correspondance*, Conard, vol. II, p. 147.

³ *Oeuvres complètes*, II, p. 507.

⁴ I, p. 606.

⁵ *Extraits*, Bollème, p. 190.

de proliferarea somptuoasă a propriului decor. Dar, deși mai puțin masiv, acest efect de imobilizare este poate mai sensibil într-o operă ca *Madame Bovary*, unde tensiunea dramatică, totuși foarte puternică, este neîncetat contrariată de întreruperi descriptive de o admirabilă gratuitate.

Maxime du Camp povestește¹ cum Louis Bouilhet (răspunzător de renunțarea la primul *Saint-Antoine*, în 1849) a obținut de la Flaubert sacrificarea „multor fraze parazite” și a „adaosurilor inutile care încetineau acțiunea”; el citează exemplul jucăriei oferită de Charles copiilor Homais, a cărei descriere ar fi ocupat, conform relatării sale, nu mai puțin de zece pagini. În versiunea Pommier-Leleu abia dacă ocupă o pagină², și nu vedem prea bine de ce suprimarea acestei părți satirico-pitorești, pe care Thibaudet (fără să o cunoască) o asemăna cu descrierea caschetei lui Charles și a tortului de nuntă de la ferma Bertaux, i-a adus lui Flaubert, după cum spune du Camp, un „neprețuit serviciu”. Este adevărat că nu posedăm poate decât o versiune redusă a acestui „adaos inutil”, dar cum să nu regretăm acele zece pagini despre care vorbește du Camp, și care ar fi fost necesare „pentru a ne face să înțelegem acea mașinărie complicată, ce înfățișa, cred, curtea regelui Siamului”? Docilitatea cu care Flaubert, deși protestînd, accepta cenzura lui Bouilhet, ne apare cu totul ciudată, și efectele acestei castrări sînt astăzi pentru noi cu neputință de evaluat în totalitate. Cel puțin compararea versiunilor romanului *Madame Bovary* ne îngăduie să ne imaginăm ce ar fi fost acest roman dacă Flaubert ar fi îndrăznit să se lase în voia tendințelor sale profunde. Ar fi fastidios să inventariem toate momentele de extaz (în dublul sens de încîntare contemplativă și de suspendare a mișcării narative) suprimate în redactarea definitivă și pe care ni le-a restituit publicarea ciornelor, dar trebuie cel puțin să relevăm o pagină de care Flaubert însuși, fapt destul de rar, se arătase mai întîi oarecum mulțumit. Și pe bună dreptate. Este vorba de vizita la castelul de la Vaubyessard, în dimineața de după bal. Emma se plimbă în parc și intră într-un pavilion cu o fereastră cu geamuri de mai multe cu-

¹ *Souvenirs littéraires*, cf. Flaubert, *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 29.

² P. 458.

lori. Ea privește câmpul prin aceste geamuri : prin cel albastru, apoi prin cel galben, prin cel verde, prin cel roșu și prin cel alb. Aceste peisaje ce-și schimbă mereu culoarea îi dau succesiv emoții variate, cufundînd-o în cele din urmă într-o visare profundă, din care va fi trezită brusc de trecerea unui stol de ciori. Charles, în acest timp, vizita culturile și se informa în legătură cu venitul pe care-l aduceau¹. Această ultimă notă reintegrează episodul în ansamblul romanului făcînd manifestă opoziția dintre cele două caractere ; dar și aici dezvoltarea depășește funcția sa diegetică și se desfășoară pentru sine, într-o fascinație imobilă la care Flaubert participă poate mai mult chiar decît eroina sa. „Știi cum mi-am petrecut toată după-amiaza de alaltăieri ? Privind câmpul prin geamuri colorate ; trebuia s-o fac pentru o pagină din *Bovary* a mea, care, cred, nu va fi dintre cele mai rele“².

Aceste momente cînd povestirea pare că tace și se solidifică sub ceea ce Sartre va numi *marea privire pietrificatoare a lucrurilor* sînt marcate, între altele, tocmai prin oprirea oricărei conversații, suspendarea oricărui cuvînt omnesc. Am remarcat acel „mergeau fără să-și vorbească“ în textul din *Madame Bovary* citat la începutul acestui studiu. Chiar ființe ușuratece sau grosolane ca Léon, Rodolphe, Charles însuși, consimt la aceste tăceri miraculoase. Iată o scenă între Emma și Charles, înaintea căsătoriei lor : „Își luaseră rămas-bun, *nu-și mai spuneau nimic...* Umbrela de mătase de culoarea gușei porumbelului, prin care treceau razele soarelui, îi lumina cu reflexe jucăușe pielea albă a feței. Sub umbrelă, ea surîdea căldurii molcome ; și se auzeau picăturile de apă căzînd una cîte una pe mătasea întinsă“³. Iată o altă scenă, cu Rodolphe, într-una din nopțile lor de dragoste, sub lumina lunii : „*Nu-și vorbeau*, pierduți cum erau în visarea ce-i cuprindea... se auzea din cînd în cînd o pierică coaptă căzînd singură de pe spalier“⁴. Și o a treia, la Rouen, cu Léon : „Auziră bătînd ora opt la orologiile din cartierul Beauvoisine, care este plin de pensioane, de bise-

¹ *Ibid.*, pp. 215—217.

² *Extraits* Bollème, p. 74.

³ I, p. 580.

⁴ I, p. 641.

rici și de mari palate părăsite. *Nu-și mai vorbeau* ; dar simțeau, privindu-se, un zumzet în cap, ca și cum ceva sonor ar fi izbucnit din pupilele lor fixe. Se luaseră de mână, și trecutul, viitorul, reminiscențele și visele, totul se amesteca în acel dulce extaz¹. Și iată, în *L'Éducation sentimentale*, o scenă între Louise și Frédéric : „Apoi, *se făcu tăcere*. Nu auzeau decât cum le scîrțîie nisipul sub picioare și murmurul căderii de apă“². Și o alta, între Frédéric și Rosanette : „Gravitatea pădurii punea stăpînire pe ei ; *și astfel tăceau ore întregi*, în legănarea trăsorii, ca amorțiți într-o beție calmă“³. Sau : „Culcați pe pîntec în iarbă, stăteau unul în fața celui-lalt, privindu-se, cufundîndu-se fiecare în privirea celui-lalt, însetați de ei înșiși, potolindu-și într-una aceea sete, apoi, cu pleoapele întredeschise, *nemaivorbînd*“⁴.

Sînt momente de două ori tăcute, pentru că personajele au încetat să mai vorbească spre a asculta lumea și visul lor ; pentru că această întrerupere a dialogului și a acțiunii suspendă vorbirea însăși a romanului, absorbînd-o, pentru un timp, într-un fel de întrebare fără glas. Proust prețuia mai presus de orice, în *L'Éducation sentimentale*, „schimbarea de viteză fără pregătire“ cu care începe penultimul capitol : nu pentru procedeul în sine, ci pentru felul cum Flaubert, spre deosebire de Balzac, eliberează mijloacele narrative de *characterul lor activ sau documentar*, „le despovărează de parazitismul anecdotelor și de zgura istoriei. El este primul care le transpune în muzică.“⁵ Putem astfel prefera oricărui alt lucru, în *Madame Bovary* ca și în *L'Éducation sentimentale*, aceste momente muzicale cînd povestirea se pierde și se uită pe sine în extazul unei contemplări infinite.

Caracterul extratemporal al unor astfel de întreruperi este frecvent subliniat de o bruscă trecere la prezent. Un exemplu este viziunea macabră pe care o are Frédéric acasă la Rosanette. Proust citează un altul : „Era o casă scundă, cu un singur etaj, cu o grădină plină de mari tufe de merișor și cu două rînduri de castani urcînd pînă în vîrfurile co-

¹ I, p. 654.

² II, p. 99.

³ II, p. 127.

⁴ *Ibd.* (Sublinierile îmi aparțin.)

⁵ *Chroniques*, pp. 205—206.

linei de unde *descoperi* marea“¹. Prezentul este evident justificat aici, după cum arată Proust, de caracterul mai „durable“, și de asemenea mai universal, al spectacolului mării: trecerea la prezent este oarecum o consecință a trecerii la nedefinit, ca în acest alt fragment din *L'Éducation sentimentale*: „Străbăteau luminișuri monotone... (Stîncile) deveneau tot mai numeroase, umplînd întregul peisaj... precum ruinele desfigurate și monstruoase ale vreunei cetăți dispărute. Dar însăși furia haosului lor *te face* mai curînd să visezi la vulcani, la potopuri, la marile cataclisme necunoscute“.² Vedem însă că aceste justificări gramaticale nu epuizează efectul unor astfel de schimbări de timp, care sînt de asemenea schimbări de registru. Un singur cuvînt e de ajuns spre a ne proiecta din spațiul „acțiunii“ (retragerea doamnei Arnoux în Bretania, plimbarea lui Frédéric și a Rosanettei în pădure) în cel al fascinației sau al reveriei. Să cităm, în sfîrșit, acest efect microscopic, dar care, privit mai îndeaproape, ne apare capabil, ca un grăunte de nisip așezat unde trebuie, să oprească singur întreaga mișcare romanescă. Îl aflăm în capitolul I al celei de a treia părți din *Madame Bovary*, în celebrul episod al trăsirii, ce constituie una din piesele de virtuozitate cel mai greu de apărut din întreaga literatură realistă. Trăsura, ocupată după cum se știe, străbate orașul în toate sensurile și în mare goană. În mijlocul acestei „frenezii locomotorii“, Flaubert a plasat fraza următoare: „Și, pe dată, pornind din nou în goană, trecu prin Saint-Sever, pe cheiul Curandiers, pe cheiul Meules, încă o dată peste pod, prin piața Champ-de-Mars și prin spatele grădinilor spitalului, prin care bătrîni îmbrăcați în surtuc negru *se plimbă la soare, de-a lungul unei terase, acoperită pe de-a întregul cu iederă verde*. Urcă din nou pe bulevardul Bouvreuil etc.“³ Este evident că nici Emma și nici Léon, în acea viteză și în acea împrejurare, nu au răgazul să contemple o terasă acoperită cu iederă verde, și de altfel storiile trăsirii sînt coborîte. Nefericitul lor birjar, obosit și mort de sete, are cu totul alte griji. Astfel, din punctul de vedere al regulilor narrațiunii realiste, această descriere, oricît de scurtă, deși și aici

¹ II, p. 160. Citat de Proust, *Chroniques*, p. 199.

² II, p. 127.

³ I, p. 657. (subliniat de mine.)

prelungită la nesfârșit prin folosirea verbului la prezent, este cum nu se poate mai puțin „conformă situației“, nefiind deloc justificată dramatic și psihologic. Acest prim plan imobil în mijlocul unei curse nebunești vădește o mare neîndemânare. În realitate, o asemenea inadvertență nu poate să însemne decât că acea „îmbrățișare“ ambulatorie nu-l interesează prea mult pe Flaubert, și că, deodată, trecînd prin grădinile spitalului, el se gîndește la altceva. Amintiri din copilărie îi vin în minte. Îi revede pe acei „bătrîni îmbrăcați în surtuc negru și tremurînd din toate încheieturile în cîrjele lor, cum se încălzesc la soare, de-a lungul unei terase dărăpănate, construită pe vechile ziduri ale orașului“¹, și nu se poate împiedica să nu le consacre un rînd sau două. Restul poate să mai aștepte. În ceea ce ne privește — trebuie s-o spunem? — această secundă de neatenție răscumpără întreaga scenă, pentru că-l vedem aici pe autor cum uită curba povestirii sale și cum o parăsește *eschivîndu-se*.

Valéry îl vedea pe Flaubert (în *La Tentation de Saint-Antoine*) „îmbătat parcă de accesoriu, în detrimentul principalului“². Dacă „principalul“ într-un roman constă în acțiune, personaje, psihologie, moravuri, istorie, vedem ușor cît de bine poate fi aplicată această apreciere romanelor sale, și cum gustul pentru detaliu, și nu numai pentru detaliul util, semnificativ, ca la Balzac, ci și pentru detaliul gratuit și nesemnificativ, poate compromite în cazul lui eficacitatea povestirii. Roland Barthes observă cum cîteva descrieri nemotivate sînt de ajuns pentru a oblitera întreaga semnificație a unui roman ca *Les Gommès*: „Orice roman este un organism inteligibil de o infinită sensibilitate: cel mai mic punct opac, cea mai mică rezistență (mută) opusă dorinței ce animă și antrenează orice lectură, constituie o *uimire* ce se revarsă asupra totalității operei. Obiectele lui Robbe-Grillet intră într-adevăr în relație cu anecdota și cu personajele pe care aceasta le reunește într-un fel de tăcere a semnificației“³. Deși stilul descriptiv al lui Flaubert, atît de profund substanțial, plămădit din strălucitoare materialitate, este cum nu se poate mai deosebit de cel al lui Robbe-Grillet, aceste ob-

¹ Variantă dată de Pommier-Leleu, p. 499.

² *Oeuvres*, Pléiade, vol. I, p. 618.

³ *Essais critiques*, p. 200.

servații se pot aplica anumitor aspecte ale operei sale. Este cunoscută fraza finală din *Hérodias* („Și cum era foarte grea, ei o purtau alternativ”), unde întreaga povestire a execuției sfântului Ioan Botezătorul se izbește și se sfărâmă tocmai de acest adverb impenetrabil, clauzulă atît de accentuat neînsemnată încît ea singură încremenește tot sensul povestirii. Proust a surprins cît se poate de bine acest ritm atît de caracteristic al dicțiunii flaubertiene, împovărată mai curînd decît aerată de cezurile sale simetrice, această scandare monotonă care, într-una, lasă fraza să cadă, cu întreaga-i greutate, peste consistența opacă a vreunui detaliu inutil, arbitrar, imprevizibil: „Celții regretau trei pietre neșlefuite, sub un cer ploios, în fundul unui golf plin de mici insule”¹; și el a știut în chip admirabil să o regăsească în cîteva fraze din *pastișa* sa, cele mai frumoase, poate, pe care le-au scris și unul, și celălalt, sau mai curînd, în această întîlnire extraordinară, unul *prin* celălalt: „Se vedeau împreună cu ea, la țară, pînă la capătul zilelor, într-o casă de lemn alb, pe malul trist al unui mare fluviu. Ar fi cunoscut strigătul pescărușului, căderea ceții, tremurul navelor, desfășurarea norilor, și ar fi stat ore în șir într-un fotoliu de răchită, sub un acoperămint de pînză cu dungi albastre, între bile de metal, cu trupul ei pe genunchi, privind de pe terasă cum crește marea și cum se izbesc între ele parîmele. Și pînă la urmă nu mai vedeau decît doi ciorchini de flori violete, coborînd pînă la apa repede pe care aproape o ating, în lumina crudă a unei după-amiezi fără de soare, de-a lungul unui perete roșiatic, dărăpănat...”²

Valéry nu putea să admită partea de *accesoriu*, deci de arbitrar, din fraza cu marchiza care ieși la ora cinci, din care cauză arta romancierului îi apărea „aproape de neconceput”. Flaubert, în schimb, se cufundă (și împreună cu el și romanul său) în accesoriu. El uită de marchiză, de plimbarea și de iubirile ei, fascinat de vreo împrejurare materială: de o ușă care în spatele ei se închide cu zgomot și vibrează, *interminabil*. Și această vibrație care se interpune între o rețea de semne și un univers de sensuri, desface un limbaj și instaurează o tăcere.

¹ I, p. 763.

² *Pastiches et Mélanges*, p. 22.

Această transcendență frustrată, această *evadare* a sensului în tremurul nedefinit al lucrurilor reprezintă scriitura lui Flaubert în ceea ce are ea mai specific, și tocmai acesta este poate lucrul pe care el a trebuit să-l câștige cu atîta greutate, învingînd verbozitatea facilă a primelor sale opere. *Correspondența* și operele din tinerețe o dovedesc din plin: pe Flaubert îl înăbușea mulțimea de lucruri pe care vroia să le spună: entuziasm, ranchiună, dragoste, ură, dispreț, vise, amintiri... Dar, peste toate, a zămislit într-o bună zi acest proiect de *a nu spune nimic*, acest refuz al expresiei care inaugurează experiența literară modernă. Jean Prévost vedea în stilul lui Flaubert „cea mai ciudată fîntînă pietrificatoare din literatura noastră”; Malraux vorbește de „frumoasele sale romane paralizate”: aceste imagini traduc tocmai ceea ce constituie efectul cel mai frapant din scriitura și din viziunea sa. „Cartea despre nimic”, „cartea fără subiect”, el nu a scris-o (și nimeni nu o va scrie vreodată), dar a aruncat asupra tuturor acelor subiecte în care geniul său abunda, acea opacitate grea a limbajului împietrit, acel „trotuar rulant”, cum spune Proust, de imperfecte și de adverbe care singur putea să le *reducă la tăcere*. Dorința sa — a spus-o de nenumărate ori — era să moară pentru această lume pentru a intra în literatură. Dar limbajul însuși nu devine literatură decît cu prețul propriei sale morți, de vreme ce trebuie să-și piardă sensul pentru a ajunge la tăcerea operei. Flaubert a fost, în mod evident, primul care a întreprins această răsturnare, această trimitere a discursului spre reversul său tăcut care este, pentru noi, astăzi, literatura însăși — dar această tentativă a fost, în ceea ce-l privește, aproape întotdeauna inconștientă sau rușinoasă. Conștiința sa literară nu era, și nici nu putea fi, la nivelul operei și experienței sale. *Correspondența* este un document de neînlocuit, prin lumina pe care o aruncă asupra unuia dintre cazurile cele mai acute ale *pasiunii* de a scrie (în amîndouă sensurile cuvîntului pasiune), asupra literaturii trăită ca necesitate și totodată ca imposibilitate, ca un fel de *vocație interzisă*: din acest punct de vedere nu poate fi comparată decît cu *Jurnalul* lui Kafka. Dar Flaubert nu ne dă aici o adevărată teorie a practicii sale, care rămîne pentru el, în ceea ce are ea mai îndrăzneț, cu totul obscură. El însuși con-

sidera *L'Éducation sentimentale* ratată estetic din lipsă de acțiune, de perspectivă, de construcție. Nu vedea că această carte era prima care opera acea *dedramatizare*, am vrea aproape să spunem acea deromanizare a romanului¹ o dată cu care va începe întreaga literatură modernă, sau resimțea mai curînd ca un defect ceea ce pentru noi constituie calitatea ei majoră. De la *Madame Bovary* pînă la *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert nu a încetat să scrie romane, *refuzînd* totodată — fără s-o știe,² dar cu toată ființa lui — exigențele discursului romanesc. Și tocmai acest refuz este important pentru noi, precum și urma involuntară, aproape imperceptibilă, de plictis, de indiferență, de neatenție, de uitare, pe care o lasă asupra unei opere ce în aparență tinde spre o inutilă perfecțiune, și care ne rămîne admirabil imperfectă, și parcă absentă din sine.

¹ „Cu *L'Éducation sentimentale* urma să arate dinainte ceea ce nu va exista decît mult mai tîrziu, romanul neromanțat, trist, nehotărît, misterios ca viața însăși, și care se mulțumește cu deznodăminte cu atît mai teribile cu cît nu sînt material dramatice” (Banville, 17 mai 1880, reluat în *Critiques*, Fasquelle, 1917).

„Romanul său este frumos prin ceea ce nu seamănă cu literatura romanescă obișnuită, prin acele mari spații goale; nu evenimentul, care se contractează sub pana lui Flaubert, ci ceea ce se află între evenimente, acele întinderi stagnante unde orice mișcare se imobilizează... Flaubert este marele romancier al inacțiunii, al plictisului, al nemișcării” (Jean Rousset, *Madame Bovary ou Le Livre sur rien, Forme et Signification*, p. 133).

² Iată ce îi scrie totuși Louisei Colet, cu privire la scena balului din *Madame Bovary*: „Trebuie să fac o narațiune; dar povestirea este pentru mine ceva foarte plicticos” (*Extraits* Bollème, p. 72). Un aspect capital al modernității literare apare odată cu acest dezgust pentru povestire. Flaubert este primul care contestă în chip profund, deși obscur, *funcția narativă*, pînă atunci esențială pentru roman. Zdruncinare aproape imperceptibilă, dar decisivă.

CITIMÎn *Tel Quel* : „Literatura este plină de oameni care de fapt nu știu ce să spună, dar resimt cu putere nevoia de a scrie.“¹

Frază de un adevăr destul de dur, dar nu exclusiv negativă, căci *nevoia de a scrie fără să știi ce este înțeleasă* aici ca fiind ceea ce este : o forță. O forță vidă, dar care, paradoxal, contribuie, și poate este suficientă pentru a umple literatura. Iar Valéry va spune despre unele dintre cele mai frumoase versuri că ele acționează asupra noastră fără să ne învețe mare lucru, sau că ele ne învață poate că nu au „a ne învăța nimic“². Astfel este Literatura, redusă la esențialul principiului său activ.

Această nevoie de a scrie nu există la Valéry. A scrie nu îi inspiră decît un sentiment, de nenumărate ori exprimat de el, și care îi ține parcă loc de incitare și de recompensă : plictisul. Sentiment adînc, profund legat de exercițiul și de adevărul literaturii, deși un tabu al buneii cuviințe ne interzice de obicei să recunoaștem acest lucru. Valéry a avut forța (căci și aceasta este o forță) de a-l simți mai intens decît oricine altul, și de a face din el parcă punctul de plecare al reflecției sale asupra Literaturii. Acest *la ce bun*, această silă de a scrie care îl cuprinde pe Rimbaud după ce și-a scris opera, intervine la Valéry spre a spune astfel înaintea operei, și nu va înceta să-l însoțească și într-un anumit sens să-l inspire. Dacă orice operă modernă este într-o oarecare măsură obsedată de posibilitatea propriei ei tăceri, Valéry a fost, și rămîne poate, singurul scriitor care nu a trăit această posibilitate ca o amenințare, ca o tentație proiectată în viitor, ci ca o experiență anterioară, preliminară, poate chiar propice. Cu excepția volumelor *Vers anciens*, *Introduction à Léonard de Vinci* și *Monsieur Teste*, cea mai

¹ *Oeuvres*, Pléiade, vol. II, p. 575.

² I, p. 1334.

mare parte a operei sale urmează, ca o derogare perpetuă, unei foarte serioase și definitive hotărâri de *a nu mai scrie*. Este literalmente un *post-scriptum*, un lung codicil, pe de-a-n-tregul construit pe sentimentul desăvârșitei sale inutilități, și chiar al totalei sale inexistențe ca altceva decît un pur exercițiu. Valéry suspecta multe pagini de literatură de a nu avea decît semnificația: „Sînt o pagină de literatură”; întîlnim adeseori la el, implicită dar insistentă, această afirmație contrarie: „Nu mai am nimic comun cu literatura: iată încă o dovadă a acestui fapt”.

Destinul său literar a fost deci această experiență destul de rară, și poate bogată în aparenta ei sterilitate: să trăiești în literatură ca pe un pămînt străin, să sălășluiești în scriitură ca și cum te-ai afla în vizită sau în exil, și să o contempli cu o privire lăuntrică și totodată distantă. Este ușor să preamărești literatura și încă și mai ușor să o hulești; fiecare dintre aceste atitudini comportă o parte de adevăr. Adevărul ce se află în acel loc strîmt și dificil unde ele se articulează, este resimțit de Valéry ca fiind tocmai spațiul său propriu, chiar dacă își va organiza un confort, și chiar o carieră, în această dificultate, precum alții în revoltă sau în disperare.

„Nu este vorba să hulim literatura — scrie Blanchot — ci să încercăm să o înțelegem, și să vedem de ce nu o înțelegem decît deprecîind-o.”¹ Această deprecieri sau *devalorizare* salutară a fost una dintre ideile constante ale lui Valéry, și e aproape cu neputință să apreciem cît de mult datorează acestui efort reductor conștiința și practica modernă a literaturii.

Ceea ce îl dezgustă în literatură este, după cum a explicat adesea, sentimentul *arbitrariului*: „Ceea ce pot schimba ușor mă jignește cînd e vorba de mine, și mă plictisește la alții. De unde rezultă și nenumărate consecințe antiliterare, și antiistorice”.² Sau: „În ceea ce privește povestirile și istoria, mi se întîmplă să mă las prins de ele și să le admir, ca excitante, ca îndeletniciri agreabile și ca opere de artă; dar dacă pretind a exprima «adevărul», și vor să fie luate

¹ *La Part du feu*, p. 306.

² II, p. 1502.

în serios, pe dată se manifestă arbitrariul și convențiile inconștiente; și mă cuprinde mania perversă a substituițiilor posibile¹. Tocmai această manie, fără îndoială, pe care el o califică drept *practică detestabilă*, și despre care spune că *distruge plăcerea*, îl face să nu poată concepe arta povestirii și genul romanesc. Un enunț ca „Marchiza ieși la ora cinci” îi apare *pe dată* ca fiind o reunire întâmplătoare de unități în întregime substituibile: *Marchiza (sau orice alt subiect) ieși (sau orice alt verb) la ora cinci (sau orice alt complement)*. Naratorul nu poate opri acest vârtej de soluții posibile decât printr-o decizie arbitrară, adică printr-o convenție. Dar această convenție este inconștientă sau cel puțin nemărturisită: întreaga impostură literară se află în această disimulare. Și Valéry visează la o carte care, în mod exemplar, ar denunța convenția expunând la fiecare articulare lista virtualităților sacrificate. „Poate că ar fi interesant să se creeze *odată* o operă care să arate la fiecare dintre *nodurile* sale diversitatea ce i se poate înfățișa cu acest prilej spiritului, și din care el *alege* suita unică ce va fi dată în text. Ar însemna să se substituie iluziei unei determinări unice și imitative a realului, iluzia *posibilului-de-fiecare-clipă*, care mi se pare mai adevărată. Mi s-a întâmplat să public texte diferite ale acelorași poeme: unele au fost chiar contradictorii, și am fost criticat din această pricină. Dar nimeni nu mi-a spus de ce ar fi trebuit să mă abțin de la aceste variații.” Nu este poate exagerat să descoperim aici programul unei anumite literaturi moderne. Ceea ce Valéry rezerva poemului a fost de atunci aplicat povestirii, și, într-un anume sens, ce altceva este un roman ca *Le Voyeur* sau ca *Le Parc* decât o suită de variații uneori contradictorii, construite pe un mic număr de celule narrative care le servesc drept temă, o povestire arătând la fiecare dintre nodurile sale o diversitate de posibilități, dintre care nu mai alege? Totul se petrece ca și cum literatura modernă ar fi căpătat definitiv conștiința — în mare parte datorită lui Valéry — arbitrariului „rușinos” pe care acesta îl descoperă în romanul tradițional, hotărând să și-l asume în întregime, pînă la a face uneori din el obiectul unic al discursului ei.

¹ I, p. 1467.

Prin această hotărîre ea răspunde destul de bine, se pare, ideii pozitive pe care Valéry și-o făcea despre literatură. Căci dacă nimic nu-l supără mai mult decît o convenție inconștientă, nimic nu-l satisface pe de altă parte mai mult decît o decizie explicită. În aceasta constă pentru el tot meritul versificației: „Rima realizează acest mare succes de a-i mînia pe oamenii simpli, care cred cu naivitate că există sub soare lucruri mai importante decît o convenție”.¹ Ca și întregul merit al clasicismului: „După cum ne arată științele, nu putem crea o operă rațională și construi în funcție de o ordine decît prin mijlocirea unui ansamblu de *convenții*. Artă clasică poate fi recunoscută după existența, claritatea, absolutismul convențiilor sale.”²

Ne uimește uneori faptul că Valéry l-a socotit pe Pascal *vinovat* de acea intervenție voluntară a stilului, de acea preocupare pentru *efect*, deși tot pentru el măreția lui Edgar Poe constă în analiza și aplicarea ei sistematică; dar *Les Pensées* omit să se recunoască sau să mărturisească a fi o operă literară, voindu-se a fi o căutare sinceră și dureroasă a adevărului, în timp ce opera lui Poe se autodesemnează în primul rînd ca operă literară. Văd prea mult mîna lui Pascal, tocmai pentru că ea se ascunde. Cea a lui Poe se arată, și nu o mai văd. „Literatura”, în sensul rău al cuvîntului, apare la cel ce o ignoră sau o camuflează: ea dispare la cel care o afișează. Pascal este condamnat pentru că s-a folosit de artificii fără să spună, Poe este lăudat pentru că le-a demontat și le-a expus în plină lumină.

Meritul exemplar al matematicii, „care nu este în fond decît un discurs cu reguli exacte”³, este acela de a fi știut să instituie *a priori* sistemul postulatelor, axiomelor și definițiilor sale. Iar utilitatea ei provine din faptul de a se fi acceptat la început ca joc gratuit, pe deplin conștientă de raporturile pe care le stabilește între arbitrar și necesar. Fizicianul, chimistul fac operă științifică exact în măsura în care se recunosc drept creatori. Filosoful și istoricul sînt „creatori care se ignoră, și care cred că nu fac decît să substituie o idee mai exactă sau mai completă asupra realului

¹ II, p. 551.

² I, p. 605.

³ I, p. 1258.

unei idei grosolane sau superficiale *cînd, dimpotrivă, ei inventează*".¹

Procesul făcut Istoriei constă esențialmente într-o critică a acestei iluzii. Istoria, Filosofia, „sînt genuri literare ce se rușinează de aceasta. E tot ce le reproșez. Planul meu de acțiune constă în încercarea de a pune în evidență *toate convențiile* implicite pe care ideea de Istorie le cere și le introduce în gîndirea celor pe care ea îi interesează.”² Lucien Febvre putea să-i reproșeze lui Valéry lecturile sale insuficiente din domeniul istoriei și că nu cunoscuse nimic din Pirenne, Jullian, Marc Bloch. Dar nu faptul de a fi atacat cu atîta asprime istoria „istorizantă”, pozitivismul acesteia cu a sa naivă religie a Faptului, deoarece această critică coincidea aproape cuvînt cu cuvînt cu propria-i critică. Am putea destul de bine să definim acea „altă istorie” pe care o cerea și o fonda școala *Analelor*, ca fiind cea care scăpa de reproșurile lui Valéry, tocmai pentru că le văzuse temeiul și trăsese învățăminte din ele. Dar oare lucrurile nu se petrec la fel și în literatură? În amîndouă cazurile, rolul lui Valéry va fi fost acela de a cere și, într-o oarecare măsură, de a institui un fel de *axiomatică*. Literatura — ca orice altă activitate a spiritului — se bazează pe convenții pe care, cu cîteva excepții, le ignoră. Nu rămîne decît ca ele să *fie scoase în evidență*.

În fața acestui proiect al unei teorii generale a literaturii, Valéry vede ridicîndu-se două obstacole: două iluzii, de altfel gemene, în care se rezumă și se cristalizează toate *idolatriile* literare, și cărora secolul al XIX-lea le-a dat forța redutabilă a unei false naturi. Prima este ceea ce el numește *iluzia realistă*. Această greșeală, pe care el o regăsește la Flaubert în *Madame Bovary* și în *Salammbô*, și căreia îi arată în general urmările în operele naturalismului, constă în a crede că literatura poate reproduce realul, și se poate constitui pe „documente istorice” sau pe „observarea brută a prezentului.”³ Acest realism se bazează pe o înțelegere greșită a condițiilor observației științifice însăși. Fizicianul

¹ I, p. 1246.

² II, p. 1548.

³ I, p. 613.

știe că „adevărul în stare brută este mai fals decît falsul“¹, și cunoașterea constă în „a schimba lucrurile în numere și numerele în legi.“² Scriitorul realist refuză această abstracție, dar, vrînd să redea în opera sa o realitate brută fără să renunțe la acea preocupare pentru stil prin care el își satisface „ambitia esențială a scriitorului“ care este „în mod necesar aceea de a fi diferit“, transpune această realitate comună „în sistemul studiat al unui limbaj rar, ritmat, cîntărit cuvînt cu cuvînt și care vădește acel respect față de sine însuși și acea grijă de a fi remarcat“ : *stilul artistic*. Astfel, realismul ajunge „să dea impresia artificiei celui mai deliberat“. Acest eșec al naturalismului nu este, pentru Valéry, un accident istoric sau efectul unei absențe deosebite a talentului : este rezultatul inevitabil al unei necunoașteri a raporturilor dintre artă și realitate. „Singurul real, în artă, este arta“. Tocmai pentru că s-a vrut în întregime scutit de convenții, imagine transparentă a vieții, naturalismul a devenit scriitura cea mai falsă și cea mai opacă. El manifestă prin decăderea sa acea imposibilitate a „adevărului în Litere“, idee de care simbolismul a avut meritul să țină seamă, și de care orice reflecție asupra Literaturii trebuie mai întîi să se pătrundă.

Al doilea obstacol este o altă iluzie, atît de prețioasă secolului al XIX-lea romantic și psihologist : cea care vrea ca o operă să exprime, precum un efect cauza, personalitatea autorului său. Disprețul bine cunoscut al lui Valéry pentru biografie — și pentru istoria literară înțeleasă ca o acumulare de documente biografice — are la bază ideea simplă că „orice operă este opera a mult mai multor lucruri decît a unui autor.“³ „Adevăratul făuritor al unei opere frumoase... nu este, de fapt, cineva anume.“⁴ Nu pentru că scriitorul este propriu-zis absent din opera sa ; dar opera nu există ca atare decît în măsura în care ea se eliberează de această prezență, și autorul nu devine autor decît atunci cînd încetează de a mai fi om pentru a deveni acea *mașină* literară, acel instrument de operații și de transformări, singu-

¹ I, p. 1203.

² I, p. 613.

³ II, p. 629.

⁴ I, p. 483.

rul care-l interesează pe Valéry. „Nu trebuie niciodată să ajungi de la operă la un om, ci de la operă la o mască, și de la mască la o mașină“¹. Adevăratele condiții ale muncii literare țin de un sistem de forțe și de constrângeri, spiritul creator nefiind decât locul lor de întâlnire, sumă cu totul întâmplătoare și cu o influență neglijabilă, sau accesorie. Adevăratul lor câmp de acțiune este *realul discursului*, adică nu conținutul, ci „numai cuvintele și formele“.² Iată de ce biografii și istoricii se înșeală atunci când cred că explică o operă prin raporturile ei cu autorul și cu realitatea pe care el a vrut să o „traducă“. Aceste considerațiuni nu ar trebui să intervină decât după ce se vor fi definit cu precizie modurile de existență și condițiile de funcționare ale obiectului literar, elucidându-se întrebările, impersonale și transitorice, pe care literatura le pune în ordinea sa specifică, ca „extindere și aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului“³. Dar aceste întrebări — cărora Valéry își propune să le consacre cursul său de Poetică de la Collège de France — el le găsește în fața lui aproape intacte.

Aproape, doar : mai întâi pentru că eforturile *vechii retorici* — și, după ea, cele ale lingvisticii pe cale de a se naște⁴ — nu-i sînt necunoscute, și pentru că el arată limpede filiația, sau analogia, dintre acest demers și demersul său :

¹ II, p. 581.

² I, p. 1456.

³ I, p. 1440. Această atenție acordată trăsăturilor specifice care definesc literatura *ca atare*, sau „literaritatea“ literaturii, este unul dintre aspectele prin care Valéry se apropie de Formaliștii ruși. Astfel, Jakobson și Tinianov amintesc că fiecare *serie* culturală „comportă un fascicol complex de legi structurale care îi este propriu. Este cu neputință să se stabilească o corelație riguroasă între seria literară și celelalte serii fără să se fi studiat în prealabil aceste legi“. (*Théorie de la littérature*, p. 138). Analiza *morfologică* (după cum spune Propp), sau structurală, trebuie să *preceadă* orice cercetare genetică. Este tocmai condiția prealabilă fixată de Valéry, pentru care Poetica dă Istoriei literare „o introducere, un sens și un scop“ (I, p. 1443).

⁴ Știm, printre altele, că el a recenzat în *Mercur de France* din ianuarie 1898 *La Sémantique* de Bréal, unde întâlnește limbajul „propus ca dificultate ; privat de obișnuința în care se ascunde ; forțat să vorbească despre el însuși, să se numească ; înzestrat în acest scop cu noi semne“ și care îl face să dorească o generalizare a studiilor semantice „asupra tuturor sistemelor simbolice, în ansamblu“ (II, p. 1453).

Poetica nu va fi, într-un sens, decît o nouă Retorică ; apoi, pentru că el îşi recunoaşte în persoana lui Edgar Poe un precursor (şi chiar mai mult) pe această cale. Autorul cărţii *Poetic Principle* este primul care a întrevăzut această axiomatică a literaturii, a cărei constituire ar fi sarcina cea mai urgentă a reflecţiei critice. „Pînă la Edgar Poe, niciodată problema literaturii nu fusese examinată în premisele ei, redusă la o problemă de psihologie¹, abordată printr-o analiză în care logica şi mecanica efectelor erau folosite în mod deliberat. Pentru prima dată raporturile dintre operă şi cititor erau elucidate şi date ca fundamentele pozitive ale artei.“² Valoarea incomparabilă a acestei analize constă în gradul ei foarte înalt de generalitate : Poe a ştiut să pună în evidenţă legi şi principii care „se adaptează în egală măsură atît operelor menite să acţioneze în chip puternic şi brutal asupra sensibilităţii, să cîştige publicul amator de emoţii tari sau de aventuri ciudate, cît şi genurilor cele mai rafinate şi organizării delicate a creaţiilor poetului“. Consecinţa cea mai preţioasă a unui scop atît de vast (de vreme ce el înglobează în acelaşi timp ceea ce Valéry va numi „opere ce sînt parcă create de publicul lor, răspunzînd aşteptărilor acestuia şi fiind astfel aproape determinate de cunoaşterea acestor aşteptări, şi opere care, dimpotrivă, tind să-şi creeze publicul“³ : ceea ce am numi astăzi opere de masă şi opere de avangardă) este fecunditatea sa : „Specificul a ceea ce este într-adevăr general este fecunditatea“. A descoperi legile cele mai universale ale *efectului* literar înseamnă efectiv a domina în acelaşi timp literatura reală, scrisă, dar şi toate literaturile posibile încă nerealizate : „domenii neexplorate, drumuri de deschis, pămînturi de exploatat, cetăţi de construit, relaţii de stabilit, procedee de extins“. De unde şi prodigioasa inventivitate a lui Poe, care

¹ Este vorba aici, în opoziţie cu premisele criticii „biografice“, şi după cum se arată în continuarea textului, mai curînd de o psihologie a cititorului decît de o psihologie a autorului, de o psihologie a *efectului*, şi nu a cauzei.

² I, p. 606.

³ I, p. 1442. Dubla predilecţie pentru (şi apropierea dintre) literatura populară şi literatura de avangardă, ca forme în care „procedul“ se găseşte (deşi din motive contrarii) în stare mai „nudă“, este o altă trăsătură caracteristică a formalismului rus unde influenţa directă a lui Poe este dealtfel evidentă.

a inaugurat mai multe genuri moderne, ca povestirea științifică sau romanul polițist : după ce a stabilit o dată pentru totdeauna tabloul general al formelor imaginației literare, precum Mendeleev îl va stabili pe cel al elementelor chimice, nu-i mai rămîne decît să umple el însuși, prin transformări, căsuțele lăsate goale de hazardul istoriei.

Această descriere întrucîtva fantastică a rolului lui Edgar Poe ilustrează admirabil ideea pe care Valéry și-o face despre invenția literară. Creația personală, în înțelesul propriu, nu există, în primul rînd pentru că exercițiul literar se reduce la un vast joc *combinatoriu* în interiorul unui sistem pre-existent care nu este altul decît limbajul : „Dealtfel, privind lucrurile de la oarecare înălțime, nu putem oare să considerăm Limbajul însuși drept capodopera capodoperelor literare, de vreme ce întreaga creație de acest ordin se reduce la o combinare a forțelor unui vocabular dat, conform unor forme instituite o dată pentru totdeauna ?“¹ Apoi, pentru că „orice fantezie pură... își găsește calea în dispozițiile ascunse ale diferitelor sensibilități care ne compun. Nu inventăm decît ceea ce se inventează și vrea să fie inventat“². O creație nouă nu este de obicei decît întîlnirea întîmplătoare cu o căsuță liberă (dacă rămîne vreuna) în tabloul formelor și, prin urmare, dorința constantă de a inova prin demarcare față de predecesori, acest avangardism, acest *reflex de contra-imitație*³ în care Valéry vede una dintre slăbiciunile modernității literare, se bazează pe o iluzie naivă. Ceea ce pare nou nu este, de cele mai multe ori, decît o întoarcere la o formă părăsită de multă vreme, la limită părăsită din totdeauna, dar a cărei virtualitate, cel puțin, este înscrisă în sistemul atemporal al limbajului. Altfel spus, succesiunea formelor nu este o istorie (cumulativă și progresivă), ci pur și simplu o serie de modificări întîmplătoare, o rotație asemănătoare celei a Modei : „Totul revine, ca fustele și pălăriile“⁴. Această recurență nu depinde de o dispunere ciclică a Timpului, ci numai de numărul limitat al posibilităților de exprimare : „Combinațiile nu sînt în număr infinit ; și dacă ne-am amuza făcînd istoria

¹ I, p. 1441.

² I, p. 614.

³ I, p. 1487.

⁴ II, p. 560.

surprizelor imaginate de un secol încoace... am alcătui cu destulă ușurință tabloul acestor devieri, absolute sau relative, unde ar apare unele distribuiri ciudat de simetrice ale mijloacelor de a fi original".¹ Această apreciere nu este, dealtfel, deloc peiorativă, căci pentru Valéry, ca și pentru Borges, adevăratul creator nu este cel care inventează, ci cel care descoperă (adică inventează ceea ce *vrea să fie inventat*), iar criteriul de valoare al unei creații nu constă în noutatea ei, ci dimpotrivă, în vechimea ei profundă: „Ceea ce este mai bun în *nou* este ceea ce răspunde unei dorințe *vechi*".² Adevărata surpriză, *surpriza infinită* care este obiectul artei nu se naște dintr-o întâlnire cu neprevăzutul; ea ține de „o dispoziție ce renaște într-una, și împotriva căreia întreaga așteptare a lumii nu poate prevala”.³

Întîlnim deci la Valéry o *idee* despre literatură care este, și ea, foarte modernă și totodată foarte veche, și care îl apropie nu numai de formalismul contemporan (de cel al Noii Critici americane și, mai mult chiar, după cum am văzut, de cel al școlii ruse din anii '20, a cărei deviză ar putea fi această frază din *Tel Quel*: „Operele frumoase sînt fiicele formei lor *care se naște înaintea lor*”⁴, sau altă frază, din *Variété*: „Ceea ce ei numesc fond nu este decît o formă impură”⁵), ci și de cercetările actuale ale structuralismului. Se știe că el însuși a arătat, și nu fără ironie, poziția sa structuralistă scriind: „A fost un timp cînd vedeam. Vedeam sau voiam să văd figurile de relații dintre lucruri, și nu lucrurile”.⁶ *Lucrurile* mă făceau să zîmbesc de milă. Cei care se opreau la ele nu-mi apăreau decît ca niște idolatri. Eu *știam* că esen-

¹ I, p. 1488.

² II, p. 561.

³ II, p. 560.

⁴ II, p. 477.

⁵ I, p. 657. Cf. Șklovski, *Călătoria sentimentală*: „Formalismul consideră așa-zisul conținut ca unul dintre aspectele formei”. Mai exact, formalistii fac distincția între *fabulă*, care este materialul brut al povestirii (*substanță a conținutului*, în vocabularul lui Hjelmslev), și *subiect*, sau *intrigă*, care este utilizarea fabulei (*formă a conținutului*): pe acesta Șklovski îl anexează „formei”, întrucîtva, tot astfel cum lingvistica modernă separă *semficatul* de *referent* pentru a-l menține în categoria limbii.

⁶ Braque, citat de Jakobson (*Selected Writings*, I, p. 631): „Nu cred în lucruri, ci în relațiile dintre lucruri”. Este însuși crezul structuralist.

țialul este *figură*“¹. I se reproșă, ca și astăzi lui Lévi-Strauss în antropologie, că vrea să matematizeze literatura², și nu putem să nu vedem o anume analogie între metoda pe care i-o atribuie lui Edgar Poe și cea din *Structures élémentaires de la parenté*. El propune să fie numită — în mod ipotetic — *poezie pură* o operă — limită, „în care transformarea gîndurilor unele în altele ar apărea mai importantă decît orice gînd, în care jocul figurilor ar conține realitatea subiectului“³ (ceea ce poate fi de asemeni considerat ca o anticipație — în 1927 — a unor tendințe ale literaturii actuale), și mărturisește că „Literatura nu (îl) interesează în chip profund decît în măsura în care ea obligă spiritul să se exerseze în domeniul anumitor transformări, acelea în care proprietățile stimulatoare ale limbajului joacă un rol capital“.⁴ Cercetările moderne referitoare la figurile de transformare ce acționează în mit, în basmul popular, în formele generale ale povestirii se situează în mod evident pe linia programului lui Valéry. Această mare Istorie anonimă a Literaturii, această „Istorie a spiritului în calitate de producător sau de consumator al literaturii“, pe care el o prevedea deschizîndu-și cursul de Poetică, această istorie urmează să fie făcută, și puține îndatoriri, în acest domeniu, par să răspundă mai bine nevoilor și mijloacelor actuale ale inteligenței noastre critice. În cercetare, ca și în creație, a venit poate momentul explorării, dorită de Valéry, „a întregului domeniu al sensibilității care este guvernat de limbaj. Această explorare, adăuga el, poate fi făcută pe di-buite. Și de obicei este practică astfel. Dar nu este cu neputință ca ea să fie cîndva practică sistematic“.⁵

¹ II, p. 1532.

² „El reduce totul la matematică. Ar vrea să facă un tabel de logaritmi pentru scriitori“ (Jules Renard).

³ I, p. 1463.

⁴ I, p. 1500.

⁵ I, p. 1458.

RAȚIUNEA CRITICII PURE

AȘ VREA să arăt în linii mari cîteva din caracteristicile a ceea ce ar putea fi o critică într-adevăr *actuală*, adică ale unei critici care ar răspunde pe cît de exact posibil necesităților și resurselor înțelegerii și folosirii de către noi a literaturii, aici și acum¹. Dar pentru a confirma că actualul nu este în mod necesar doar noul, și fiindcă nu am fi (în oricît de mică măsură) critici fără obișnuința și gustul de a vorbi prefăcîndu-ne că-i lăsăm să vorbească pe ceilalți (dacă nu cumva e tocmai dimpotrivă), vom porni în această scurtă expunere de la cîteva rînduri scrise între 1925 și 1930 de un mare critic al acestei epoci, care ar putea figura și el, în felul său, dar din numeroase motive, printre acei *mari predecesori* de care a vorbit Georges Poulet. Este vorba de Albert Thibaudet, și este de la sine înțeles că alegerea acestei referințe nu este pe de-a-ntregul lipsită aici de intenții eristice, dacă ne gîndim la antiteza exemplară care unește tipul de inteligență critică întruchipat de Thibaudet și cel pe care îl reprezenta în aceeași epocă un Charles du Bos — fără să uităm totuși opoziția mult mai profundă care putea să-i separe pe amîndoi de tipul de ininteligență critică întruchipat atunci de Julien Benda.

Într-o cronică publicată de Thibaudet în N.R.F. din 1 aprilie 1936 și reluată după moartea sa în *Réflexions sur la critique*, aflăm pasajul următor :

„Zilele trecute, în *Europe nouvelle*, domnul Gabriel Marcel arăta că una din principalele calități ale unui critic demn de acest nume este *atenția acordată unicului*, adică «atenția acordată modului în care romancierul de care se ocupă a îndurat viața și a simțit-o trecînd». Îl lauda pe domnul Charles du Bos că a știut să pună această problemă în termeni preciși... Regreta că un alt critic, considerat a fi bergsonian, nu a profitat suficient sau mai bine zis a profitat din ce în ce mai puțin de lecția oferită de bergsonism în această privință, și imputa această slăbiciune, această scădere de temperatură unui

¹ Comunicare la decada de la Cerisy-la-Salle despre *Les Chemins actuels de la critique*, septembrie 1966.

exces de spirit clasificator. La urma urmelor lucrul este posibil. Dar dacă nu există critică literară demnă de acest nume care să nu acorde atenție unicului, lipsită adică de simțul individualităților și al diferențelor, este oare sigur că există una înafara unui anumit simț social al Republicii Literelor, adică înafara unui sentiment al asemănărilor, al afinităților, care este silit să se exprime din când în când prin clasificări? ¹

Să notăm mai întâi că Thibaudet recunoaște fără dificultate propriul său „exces de spirit clasificator”, și să raportăm apoi această mărturisire la o frază a lui Jules Lemaître despre Brunetière, pe care Thibaudet o cita într-o altă cronică din 1922, și care i s-ar putea aplica la fel de bine lui însuși, cu o singură rezervă :

„Domnul Brunetière este incapabil, se pare, să considere o operă, oricare ar fi ea, mare sau mică, altfel decât în raporturile ei cu alte opere, a căror relație cu alte grupuri, de-a lungul timpului și al spațiului, îi apare de îndată, și așa mai departe... În timp ce citește o carte, el se gîndește, parcă, la toate cărțile care au fost scrise de la începutul lumii. Clasifică tot ce atinge, și pentru eternitate” ².

Rezerva s-ar referi evident la această ultimă parte a frazei, căci Thibaudet nu era, spre deosebire de Brunetière, dintre cei ce cred că lucrează pentru eternitate, sau că eternitatea lucrează pentru el. El ar fi adoptat fără îndoială mai curînd acea deviză a domnului Teste — *Transit classificando* — care, la urma urmei și în funcție de felul cum se pune accentul, pe verbul principal sau pe gerundiv, semnifică în același timp „El (și)-a trecut (viața) clasificînd” dar și „A clasificat trecînd”. Și, dincolo de orice joc de cuvinte, există în ideea că o clasificare poate avea și o altă valoare decât una eternă, că o clasificare poate să treacă odată cu timpul, să aparțină timpului care trece și să-i poarte amprenta, idee cu siguranță străină lui Brunetière dar nu și lui Thibaudet, ceva care ne interesează astăzi, în literatură și în alte domenii. Istoria, de asemenea, *transit classificando*. Dar să nu ne îndepărtăm prea mult de textele pe care ni le-am ales, și să ne lăsăm mai degrabă conduși de referința la Valéry către o altă pagină din *Réflexions sur la critique*, care datează

¹ *Réflexions sur la critique*, p. 244.

² *Ibid.*, p. 136. Subliniat de noi.

din iunie 1927. Regăsim aici acea lipsă de atenție acordată unicului, pe care Gabriel Marcel i-o reproșă lui Thibaudet, atribuită de această dată, și mai legitim încă, celui care îl pune pe eroul său să spună : „Spiritul nu trebuie să se ocupe de persoane. *De personis non curandum*“. Iată textul lui Thibaudet :

„Mă gândesc că o critică filosofică ar întineri înțelegerea noastră în materie de literatură, făcându-ne să vedem lumi acolo unde critica clasică vedea artizani ce muncesc precum demiurgul din *Timen* după modele eterne ale genurilor, și unde critica secolului XIX-lea a văzut oameni ce trăiesc în societate. Posedăm de altfel un eșantion non aproximativ, ci, în mod paradoxal, integral, al acestei critici. Este acea *Introduction à la méthode de Léonard* a lui Valéry. Din Leonardo, Valéry a înlăturat în mod deliberat tot ceea ce era Leonardo omul pentru a nu reține decât ceea ce făcea din Leonardo o lume. Influența lui Valéry asupra poezilor este destul de vizibilă. Întrevăd chiar o influență a lui *Monsieur Teste* asupra romancierilor. O influență a lui *Léonard* asupra tinerilor noștri critici filosofi nu ar fi oare de dorit ? Oricum, nu vor pierde nimic citindu-l încă o dată.“¹

Să respingem în mod politicos apelativul de *critici filosofi*, despre care ne imaginăm fără dificultate ce ar fi gândit Valéry însuși, și să completăm acest citat printr-un altul, care va fi ultimul și cel mai lung, luat de data aceasta din *Physiologie de la critique*. Thibaudet, după ce a citat și comentat o pagină din *William Shakespeare*, adaugă :

„Citind aceste rînduri de Hugo și comentariul care le urmează, ne vom fi gândit poate la Paul Valéry. Și, de fapt, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* este concepută într-un mod analog cu *William Shakespeare*, și tinde spre același țel. Numai că atitudinea este încă și mai francă. Valéry își previne cititorul că Leonardo al său nu este Leonardo, ci o anumită idee despre geniu pentru care a împrumutat numai anumite trăsături de la Leonardo, fără a se limita la aceste trăsături și îmbinându-le cu altele. Aici ca și în alte opere, preocuparea lui Valéry este acea algebră ideală, acel limbaj ce nu este comun mai multor categorii dar care este

¹ *Ibid.*, p. 191.

totodată indiferent mai multor categorii, ce ar putea la fel de bine să se încifreze într-una sau într-alta, și care seamănă, de altfel, cu puterea de sugestie și de variație a unei poezii redusă la esențe. *Introduction à la méthode de Léonard*, ca și alte opere ale lui Valéry, nu ar fi fost fără îndoială scrisă, dacă nu i-ar fi fost dat să trăiască alături de un poet care, și el, și-a jucat viața pe această imposibilă algebră și inefabilă mistică. Ceea ce era prezent în meditația lui Valéry și a lui Mallarmé era prezent și în meditația lui Hugo. Critica pură se naște aici din aceleași izvoare înghețate ca și poezia pură. *Înțeleg prin critică pură critica ce are drept obiect nu ființe, nu opere, ci esențe, și care nu vede în viziunea ființelor și a operelor decât un pretext de a medita asupra esențelor.*¹

Disting trei esențe. Toate trei i-au preocupat, i-au neliniștit pe Hugo, Mallarmé, Valéry, le-au apărut ca un joc ce transcende gândirea literară : geniul, genul, Cartea.

Geniului îi sînt consacrate *William Shakespeare* și *Introduction*. El este cea mai măreață figură a individului, superlativul individualului, și totuși secretul geniului constă în a face să explodeze individualitatea, în a fi Idee, în a reprezenta, dincolo de invenție, curentul de invenție.

În literatură, Ideea este figurată, mai mult chiar decât de geniul individual și de curentul subteran care îl poartă, de acele forme ale elanului vital literar pe care le numim genuri. Brunetière avea dreptate cînd vedea în ele problema capitală a marii critici, pentru care cea mai înaltă ambiție trebuie să rămîină o teorie a genurilor. Greșeala sa a fost de a confunda mișcarea genurilor cu o evoluție calchiată după evoluția naturală, a cărei cunoaștere insuficientă îi pune la îndemînă doar elemente arbitrare și sumare... Dar este sigur că genurile există, trăiesc, mor, se transformă, și artiștii, care lucrează în însuși laboratorul genurilor, o știu încă mai bine decât criticii... Mallarmé nu a făcut poezie decât pentru a preciza esența poeziei, și nu s-a dus la teatru decât pentru a căuta esența teatrului, pe care îi plăcea să o vadă în strălucire.

În sfîrșit, Cartea. Critica, istoria literară fac adesea greșeala de a amesteca în aceeași serie, de a rîndui în aceeași categorie ceea ce se spune, ceea ce se cîntă, ceea ce se citește. Literatura se împlinește în funcție de Carte, și totuși omul

¹ Sublinierea noastră.

cărților¹ se gîndește cel mai puțin la Carte... Știm pînă la ce paradoxuri a împins Mallarmé halucinația Cărții.“²

Să încheiem aici citatul, și să încercăm să regăsim mișcarea gîndirii ce se manifestă în aceste cîteva texte, putîndu-ne ajuta să definim o anumită idee despre critică, pentru care vom reține, fie și numai pentru valoarea lor de provocare ce poate intriga sufletele simple, termenii de *critică pură* și, de asemenea, patronajul lui Valéry; Valéry, pe care nu-l vom cita niciodată îndeajuns, oricît de des am face-o, amintind că propunea o istorie a literaturii înțeleasă ca o „Istorie a spiritului ca producător sau consumator de literatură“, și care s-ar putea face „fără ca numele vreunui scriitor să fie pronunțat“. Să observăm totuși că Thibaudet, mai puțin absolut decît Valéry, nu refuză atenția acordată unicului (pe care îl interpretează, de altminteri, într-un mod foarte caracteristic, ca simț al individualităților și al diferențelor, ceea ce înseamnă ieșire din unicitate și intrare, prin jocul comparațiilor, în ceea ce Blanchot va numi *infiniutul literar*), dar că el vede în aceasta nu o concluzie, ci doar punctul de plecare al unei căutări care trebuie în cele din urmă să aibă drept obiect nu individualități ci totalitatea unui univers al cărui geograf (geograf, nu istoric) s-a visat adeseori, și pe care îl numește aici, ca și în altă parte, Republica Literelor. Există în această denumire ceva ușor învechit, sugerînd conotații după părerea noastră oarecum greoaie, privitoare la aspectul „social“, și deci prea uman, a ceea ce am numi astăzi mai sobru, cu un cuvînt a cărui curioasă modernitate nu a dispărut încă, Literatura. Să reținem, mai ales, această mișcare caracteristică a unei critici poate încă „impură“, pe care am putea-o la fel de bine numi *critică paradigmatică*, în sensul că ocurențele, adică autorii și operele, figurează încă aici, dar numai ca tot atîtea cazuri sau exemple de fenomene literare ce îi depășesc și cărora le servesc, pentru a spune astfel, de *index*, întrucîtva asemeni acelor poeți eponimi, lui Hoffmann, de exemplu, sau lui Swinburne, cărora Bachelard le încredințează povara de a ilustra un complex, fără a-i lăsa să ignore faptul că *un complex nu e niciodată foarte original*. A studia opera unui autor, să spunem a lui Thibaudet, pentru a lua

¹ Este vorba aici de critic.

² *Physiologie de la critique*, pp. 120—124.

un exemplu pe de-a-ntregul imaginar, ar însemna deci a studia un Thibaudet care nu ar mai fi Thibaudet, așa cum nici Leonardo al lui Valéry nu mai este Leonardo, ci o anumită idee despre geniu care ar împrumuta câteva trăsături de la Thibaudet, fără a se limita la ele și îmbinându-le cu altele. Nu s-ar mai studia deci o ființă și nici chiar o operă, ci, prin intermediul acestei ființe și acestei opere, s-ar urmări o *esență*.

Trebuie acum să privim mai îndeaproape cele trei tipuri de esențe despre care vorbește Thibaudet. Primul are un nume pe care într-o oarecare măsură, dat fiind aparenta sa indiscreție, nu-l prea mai folosim, dar pe care nu am știut să-l înlocuim prin nici un altul. Geniul, spune Thibaudet într-un mod oarecum enigmatic, este în același timp superlativul individualului și ieșirea explozivă din individualitate. Dacă vrem să găsim comentariul cel mai pertinent al acestui paradox, va trebui poate să-l căutăm în opera lui Maurice Blanchot (și a lui Jacques Lacan), în acea idee astăzi atât de familiară literaturii, dar ale cărei consecințe nu au fost încă în întregime asumate de critică, și anume că autorul, că artizanul unei cărți, cum spunea tot Valéry, *nu este în mod pozitiv nimeni* — sau că una dintre funcțiile limbajului și ale literaturii ca limbaj este de a-și distruge locutorul și de a-l desemna ca absent. Ceea ce Thibaudet numește geniu ar putea fi deci aici absența subiectului, acest exercițiu al limbajului descentrat, privat de centru, despre care vorbește Blanchot în legătură cu experiența lui Kafka descoperind „că a intrat în literatură de îndată ce l-a putut înlocui pe *eu* cu *el*... Scriitorul, adaugă Blanchot, aparține unui limbaj pe care nimeni nu-l vorbește, care nu se adresează nimănui, care nu are centru, care nu revelă nimic.”¹ Înlocuirea lui *eu* cu *el* nu este, evident, aici, decât un simbol, poate prea clar, căruia i-am putea găsi o versiune mai difuză și aparent inversă, în felul cum Proust renunță la acel *el* prea bine centrat din *Jean Santeuil* pentru acel *eu* descentrat, echivoc, din *À la recherche du temps perdu*, acel *eu* al unui Narator care nu este în mod pozitiv nici autorul, nici oricine altul, și care arată destul de bine felul cum Proust și-a întâlnit *geniul* în momentul când găsea în operă acel loc al limbajului în care individualitatea

¹ *L'Espace littéraire*, p. 17.

sa putea să explodeze, dizolvându-se în Idee. Astfel, pentru critic, a vorbi de Proust sau de Kafka ar însemna, poate, a vorbi de geniul lui Proust sau al lui Kafka, și nu de persoana lor. Ar însemna a vorbi despre ceea ce Proust însuși numește „*euul profund*“, despre care a spus, mai insistent decât oricine, că nu se arată decât în cărțile sale, și despre care a arătat, mai insistent decât oricine, și în însăși cartea sa, că este un eu fără substanță, un eu fără eu, adică aproape contrariul a ceea ce numim de obicei un *subiect*. Și, în treacăt fie spus, o asemenea observație ar putea face să piardă mult din interes orice controversă asupra caracterului obiectiv sau subiectiv al criticii: *geniul* unui scriitor nu este propriu-zis pentru critic (pentru cititor) nici obiect și nici subiect, iar raportul critic, raportul de lectură ar putea destul de bine figura ceea ce, în literatură, destramă și înlătură această opoziție prea simplă.

A doua *esență* despre care ne vorbește Thibaudet, în termeni poate rău aleși, este constituită de acele *genuri* în care el vede „*forme ale elanului vital literar*“, formulă destul de riscată în care propriul său bergsonism vine să înlocuiască pseudo-darwinismul lui Brunetière, și pe care ar fi fără îndoială mai bine să le numim, în afara oricărei referințe vitaliste, structurile fundamentale ale discursului literar. Noțiunea de gen este astăzi mai curînd rău primită, poate tocmai din cauza acelui organicism grosolan care a compromis-o la sfîrșitul secolului trecut și fără îndoială, de asemenea, și mai ales, fiindcă trăim într-o epocă literară caracterizată prin dizolvarea genurilor și prin afirmarea literaturii ca abolire a frontierelor interioare ale scrisului. Dacă este adevărat, așa cum s-a spus, că critica are drept una din sarcini să reverse asupra literaturii trecutului experiența literară a prezentului, și să-i citească pe scriitorii din trecut în lumina celor moderni, poate să pară singular și chiar de-a dreptul ciudat că, într-o epocă dominată de nume ca Lautréamont, Proust, Joyce, Musil, Bataille, încercăm să reînviem, fie și reînnoindu-le, categoriile lui Aristotel și Boileau. Totuși, ceva ne vorbește și ne solicită atunci cînd Thibaudet ne amintește că Mallarmé n-*a* făcut poezie decât pentru a preciza esența poeziei, că nu s-*a* dus la teatru decât ca să-i caute esența. Nu este poate adevărat, sau nu mai este poate adevărat, că genurile trăiesc, mor și se transformă, dar rămîne adevărat faptul că discursul literar se

produce și se dezvoltă în funcție de structuri pe care nu le poate transgresa decât pentru că le găsește, și astăzi încă, în câmpul limbajului său și al scriiturii sale. Nu vom da aici decât un exemplu cât se poate de limpede: Émile Benveniste a arătat într-un capitol sau chiar în două capitole¹ din *Problèmes de linguistique générale*, felul în care se opun, în chiar structurile limbii, cel puțin în limba franceză, prin folosirea specială a anumitor forme verbale, pronume, adverbe etc., sistemele *povestirii* (récit) și ale *discursului*. Din aceste analize și din cele pe care le putem face plecând de la ele și în prelungirea lor, se desprinde ideea că povestirea reprezintă, chiar în formele ei cele mai elementare, și chiar din punct de vedere strict gramatical, o folosire foarte specială a limbajului, adică aproximativ ceea ce Valéry numea, referindu-se la poezie, un *limbaj în limbaj*, și orice studiu asupra marilor forme narative (epopee, roman etc.), ar trebui cel puțin să țină seama de acest dat, așa după cum orice studiu asupra marilor creații poetice ar trebui să înceapă prin a considera ceea ce a fost recent denumit *structura limbajului poetic*. Tot astfel, se înțelege de la sine, ar trebui să se procedeze și cu toate celelalte forme ale expresiei literare, și, de exemplu, poate să pară ciudat că nimeni nu s-a gândit pînă acum (cel puțin după cîte știu eu) să studieze în sine, în sistemul resurselor și constrîngerilor sale specifice, un tip de discurs atît de fundamental cum este descrierea. Acest gen de studii, care este abia pe cale de a se constitui, de altminteri, în afara cadrelor oficiale ale învățămîntului literar, ar putea fi botezat, cu un nume foarte vechi și mai degrabă defăimat, retorică, și în ceea ce mă privește nu văd de ce nu am admite că critica, așa cum o concepem noi, este, cel puțin în parte, un fel de nouă retorică. Să adăugăm doar (și am făcut referința la Benveniste întrucîtva tocmai pentru a lăsa să se înțeleagă acest lucru) că această nouă retorică ar intra în chip cât se poate de firesc, după cum de altfel prevăzuse Valéry, în dependența lingvisticii, care este fără îndoială singura disciplină științifică ce are un cuvînt de spus asupra literaturii *ca atare*, sau, pentru a relua încă o dată ceea ce spunea Jakobson, asupra *literarității* literaturii.

¹ XIX *Les relations de temps dans le verbe français* și XXI *De la subjectivité dans le langage*.

A treia esență numită de Thibaudet, cea mai înaltă, desigur, și cea mai cuprinzătoare, este Cartea. În acest caz nu mai este nevoie de nici o transpunere, iar referința la Mallarmé ne-ar scuti ușor de orice comentariu. Dar trebuie să-i fim recunoscători lui Thibaudet pentru că ne-a amintit atât de insistent că *literatura se realizează în funcție de Carte*, și că critica greșește gândindu-se atât de puțin la Carte și amestecând în una și aceeași serie „ceea ce se spune, ceea ce se cântă, ceea ce se citește”. Faptul că literatura nu este doar limbaj, ci, totodată mai precis și mai cuprinzător, *scriitură*, și că lumea este pentru ea, în fața ei, în ea, cum spunea atât de bine Claudel, nu ca un spectacol, ci ca un *text* de descifrat și de transcris, iată unul dintre acele adevăruri pe care critica nici astăzi încă nu le-a înțeles îndeajuns, și a cărui importanță trebuie să învățăm să o vedem în meditația lui Mallarmé asupra Cărții. Împotriva unei tradiții foarte vechi, aproape originare (pentru că ea ne vine de la Platon) a culturii noastre, care făcea din scriere un simplu auxiliar al memoriei, un simplu instrument de notare și conservare a limbajului, sau mai exact a vorbirii — vorbire vie, socotită de neînlocuit ca prezență imediată a locutorului în discurs —, sîntem astăzi pe cale să descoperim sau să înțelegem mai bine, mai ales datorită studiilor lui Jacques Derrida despre *gramatologie*, ceea ce era implicat în cele mai pătrunzătoare intuiții ale lingvisticii saussuriene, și anume că limbajul, sau mai exact limba, este ea însăși mai întâi o *scriitură*, adică un joc bazat pe diferența pură și pe spațiere, în care semnifică relația vidă și nu termenul plin. „Sistem de relații spațiale infinit de complexe, spune Blanchot, a cărui originalitate nu o putem surprinde nici prin spațiul geometric obișnuit și nici prin spațiul vieții practice”¹. Faptul că timpul vorbirii este totdeauna deja situat, și oarecum preformat în spațiul limbii, și faptul că semnele scriiturii (în sensul banal) sînt oarecum, în dispunerea lor, mai bine acordate cu structura acestui spațiu decît sunetele vorbirii în succesiunea lor temporală, nu sînt indiferente ideii pe care ne-o putem face despre literatură. Blanchot spune că *Le coup de dés* se vroia a fi tocmai acest spațiu „devenit poem”. Orice carte, orice pagină este în felul său poemul spațiului limbajului, care funcționează și se desă-

¹ *Le Livre à venir*, p. 286.

vîrşeşte sub privirea lecturii. Critica nu a făcut poate nimic, nu poate face nimic atîta timp cît nu s-a hotărît — accep-tînd toate implicațiile acestei hotărîri — să considere orice operă sau orice parte a unei opere literare mai întîi ca un *text*, altfel spus ca o țesătură de figuri în care timpul (sau, cum se mai spune, viața) scriitorului care scrie și a cititoru-lui care citește se leagă împreună și se îmbină în mediul pa-radoxal al paginii și al volumului. Ceea ce are drept conse-cință fie și numai faptul că, după cum a arătat atît de bine Philippe Sollers, „problema esențială nu mai este astăzi cea a *scriitorului* și a *operei*, ci cea a *scriiturii* și a *lecturii*, și că trebuie așadar să definim un nou spațiu în care aceste două fenomene ar putea fi înțelese ca reciproce și simultane, un spațiu curb, un mediu al schimburilor și al reversibilității, unde ne vom afla în sfîrșit de aceeași parte cu limbajul nostru... Scriitura este legată de un spațiu unde timpul s-ar roti, dacă se poate spune astfel, unde el nu ar mai fi decît o mișcare circulară și operatorie”¹. *Textul* este acel inel al lui Möbius a cărui față interioară și față exterioară, față semnificantă și față semnificată, față a scriiturii și față a lecturii, se ro-tesc și se schimbă între ele fără încetare, în care scriitura nu încetează să fie citită, în care lectura nu încetează să se scrie și să se înscrie. Iar criticul trebuie să intre și el în jocul acestui ciudat circuit reversibil, și să devină astfel, după cum spune Proust, asemeni oricărui cititor adevărat, „propriul său cititor”. Cel care i-ar reproșa acest lucru ar dovedi pur și simplu că nu a știut niciodată ce înseamnă *a citi*.

Desigur ar fi încă mult mai multe lucruri de spus despre cele trei teme pe care Thibaudet le propune spre meditație „criticii pure”, dar trebuie să ne limităm aici la acest scurt comentariu. Este evident de altfel că aceste trei esențe nu sînt singurele care pot și care trebuie să rețină atenția criticii. Se pare mai curînd că Thibaudet ne indică aici un fel de cadre sau de categorii *a priori* ale spațiului literar, și că îndatorirea criticii pure ar fi ca, în interiorul acestor cadre să se preocupe și de unele esențe cu un caracter mai particular, deși trans-cendente individualității operelor. Aceste esențe particulare aș propune să fie numite pur și simplu *forme* — cu condiția

¹ *Le Roman et l'expérience des limites*, conferința *Tel Quel* din 8 decembrie 1965, în *Logiques*, p. 237—238.

ca în acest caz să înțelegem cuvîntul „formă” într-un sens oarecum special, care ar fi oarecum cel pe care i-l dă în lingvistică școala de la Copenhaga. Se știe că Hjelmslev opunea forma nu „fondului”, deci *conținutului*, așa cum face tradiția școlară, ci *substanței*, adică masei inerte, fie a realității extralingvistice (substanță a conținutului), fie a mijloacelor, fonice sau de altă natură, folosite de limbaj (substanță a expresiei). Ceea ce face ca limba să fie un sistem de semne este tocmai felul în care conținutul și expresia se decupează și se structurează în raportul lor de articulare reciprocă, determinînd apariția solidară a unei *forme a conținutului* și a unei *forme a expresiei*. Avantajul acestei noi repartiții, în legătură cu ceea ce ne interesează aici, este că elimină opoziția vulgară dintre formă și conținut, înțeleasă ca opoziție între cuvînte și lucruri, între „limbaj” și „viață”, și că, dimpotrivă, insistă asupra implicației mutuale a semnificantului și a semnificatului, care guvernează existența semnului. Dacă opoziția pertinentă nu este cea dintre formă și conținut, ci dintre formă și substanță, „formalismul” nu va consta în privilegierea formelor în detrimentul sensului — ceea ce nu spune nimic — ci în considerarea sensului însuși ca formă imprimată în continuitatea realului, conform unui decupaj de ansamblu care este sistemul limbii : limbajul nu poate „exprima” realul decît *articulîndu-l*, și această articulare este un sistem de forme, atît pe planul semnificat cît și pe planul semnificant.

Or, ceea ce este valabil cu privire la faptul lingvistic elementar poate fi valabil la un alt nivel, *mutatis mutandis*, pentru literatură, acest fapt „supralingvistic” (după expresia aplicată de Benveniste limbajului oniric) : între masa literar amorfă a realului și masa, literar amorfă de asemenea, a mijloacelor de expresie, fiecare „esență” literară interpune un sistem de articulare care este, inextricabil, o formă de experiență și o formă de expresie. Acest gen de noduri formale ar putea constitui prin excelență obiectul unui tip de critică pe care o vom putea numi la fel de bine formalistă sau tematică — dacă vrem să dăm noțiunii de *temă* o deschidere asupra planului semnificantului simetrică celei pe care am dat-o noțiunii de formă pe planul semnificatului. Căci formalismul așa cum îl concepem noi aici nu se opune unei critici a sensului (orice critică este o critică a sensului), ci unei critici care

ar confunda sensul cu substanța, și care ar neglija rolul formei în *travaliul sensului*. Să notăm de altfel că el s-ar opune în egală măsură (cum au și făcut unii formalisti ruși) unei critici care ar reduce expresia doar la substanța ei, fonică, grafică sau de altă natură. El caută cu predilecție temele-forme, structurile cu două fețe în care se articulează laolaltă acele *partis pris*-uri de limbaj și acele *partis pris*-uri de existență a căror îmbinare compune ceea ce tradiția denuște printr-un termen în chip fericit echivoc, un *stil*. Astfel, spre a lua un exemplu din propria mea experiență critică (ceea ce cel puțin nu mă va pune în situația de a compromite pe altcineva într-o tentativă teoretică al cărei rezultat este nesigur), am crezut odinioară că descopăr în barocul francez, așa cum ni l-au înfățișat Marcel Raymond și Jean Rousset, o anume predilecție pentru o situație care poate să pară caracteristică atât pentru „viziunea sa despre lume”, cât și, să zicem, pentru retorica sa. Această situație este *vîrtejul*, și, mai exact acel vîrtej al *simetriei*, dialectică imobilă a aceluiași și a celuilalt, a diferenței și a identității, care se manifestă, de exemplu, printr-un anume fel de a organiza lumea în jurul a ceea ce Bachelard va numi „reversibilitatea marilor spectacole ale apei”, și prin folosirea unei figuri de stil ce împacă doi termeni recunoscuți ca antitetici într-o împreunare de cuvinte paradoxală : *păsări ale undei, pești ai cerului*. Faptul de stil este aici, în mod evident, ca să recurgem la vocabularul proustian, în același timp de domeniul *tehnicii* și al *viziunii* : nu este nici un simplu „sentiment” (care „s-ar exprima” pe cât i-ar sta mai bine în putință) și nici un simplu „mod de a vorbi” (care n-ar exprima nimic) : este tocmai o *formă*, o modalitate a limbajului de a diviza și de a ordona în același timp cuvintele și lucrurile. Și, desigur, această formă nu este un privilegiu exclusiv al barocului, chiar dacă putem constata că barocul, cu precădere, o folosește din abundență ; căci tot atât de bine o putem căuta și în altă parte, și ne este fără îndoială îngăduit să ne interesăm mai mult de această „esență” decît de diferitele împrejurări prin mijlocirea cărora a ajuns să se manifeste. Pentru a clarifica încă și mai bine această idee printr-un al doilea exemplu, tot personal, și deci tot atât de puțin exemplar, voi spune că forma *palimpsestului*, sau a suprainprimării, mi-a apărut ca o caracteristică comună a scriiturii lui Proust (este vorba de binecunoscuta „metaforă”),

a structurii operei sale, și a viziunii sale asupra lucrurilor și ființelor, și că ea n-a trezit în mine *dorința critică*, dacă-mi este îngăduită această expresie, decât pentru că organiza, printr-unul și același gest, spațiul lumii și spațiul limbajului.

Pentru a încheia, și ca să nu ne îndepărtăm prea mult de ghidul nostru de o zi, să spunem câteva cuvinte despre o problemă ridicată de Thibaudet însuși în multe dintre paginile reflecțiilor sale critice, și care continuă de atunci să rămână un obiect de discuție. Această problemă este cea a raporturilor dintre activitatea critică și literatură, sau, dacă vreți, aceea de a ști dacă criticul este sau nu scriitor.

Să menționăm mai întâi că Thibaudet este primul care a așezat la locul cuvenit în peisajul criticii ceea ce el numea critica Maeștrilor. Este vorba evident de opera critică a celor pe care-i considerăm în mod obișnuit drept creatori, și e de ajuns să amintim numele lui Diderot, Baudelaire, Proust, pentru a ști că tot ceea ce are critica mai bun, poate de la începuturile ei și până acum, se află în lucrările lor.

Dar știm tot atât de bine că aspectul critic al activității literare nu a încetat să sporească de un secol încoace, și că frontierele dintre opera critică și opera non-critică tind să se șteargă din ce în ce, după cum se poate foarte bine vedea dacă ne referim fie și numai la Borges sau la Blanchot. Și am putea destul de bine defini critica modernă, fără nici o ironie, drept o critică a unor creatori fără creație, sau a căror creație ar fi într-un anume fel acel vid central, acea inactivitate profundă pe care opera lor critică ar desena-o ca pe o formă *en creux*. În acest sens, opera critică ar putea să apară ca un tip de creație foarte caracteristică pentru epoca noastră. De fapt, această chestiune nu este poate foarte pertinentă, căci noțiunea de creație este una dintre cele mai confuze noțiuni pe care le-a zămislit tradiția noastră critică. Distincția semnificativă nu este cea dintre o literatură critică și o literatură „creatoare“, ci între două funcții ale scriiturii care se opun și în interiorul unuia și aceluiași „gen“ literar. Ceea ce-l definește pentru noi pe scriitor — în opoziție cu scriptorul obișnuit, cel pe care Barthes îl numește *écrivain* — este faptul că pentru el scriitura nu este un mijloc de expresie, un vehicul, un instrument, ci însuși locul gândirii sale. Cum s-a mai spus de atâtea ori, scriitorul este cel care

nu știe și nu poate să gândească decît în tăcerea și în secretul scriiturii, cel care știe și simte în fiecare moment că atunci cînd scrie, nu el își gîndește limbajul, ci limbajul său îl gîndește pe el, și gîndește în afara lui. În acest sens, ni se pare evident că criticul nu-și poate spune pe de-a-ntregul critic dacă nu a intrat și el în ceea ce trebuie să numim vîrtejul, sau, dacă preferați, jocul, captivant și mortal, al scriiturii. Ca și scriitorul — ca scriitor — criticul nu-și cunoaște decît două îndatoriri, care, de fapt, sînt indisolubil legate într-una singură : să scrie, să tacă.

LITERATURA ȘI SPAȚIUL

POATE părea paradoxal să vorbim de spațiu în legătură cu literatura : aparent, modul de existență al unei opere literare este esențialmente temporal, pentru că actul de lectură prin care realizăm ființa virtuală a unui text scris, ca și execuția unei partituri muzicale, este alcătuit dintr-o succesiune de momente care se săvârșește în durată, în durată noastră, așa cum foarte bine arată Proust în *Du côté de chez Swann*, unde evocă după-amiezele de duminică petrecute la Combray, pe care activitatea sa de cititor le „golise de întâmplările mediocre ale existenței (sale) personale“, înlocuindu-le cu o „viață de aventuri și aspirații stranie“ ; după-amieze ce *conțineau* într-adevăr acea a doua viață, pentru că, spune Proust, „treptat o cuprinseseră și închiseseră din toate părțile, în timp ce eu progresam în lectură iar căldura zilei scădea, în cristalul succesiv, lent schimbător și străbătut de frunzișuri, al orelor lor tăcute, sonore, parfumate și limpezi.“

Totuși, putem și trebuie de asemenea să privim literatura în raporturile sale cu spațiul. Nu numai — ceea ce ar constitui modul cel mai simplu, dar și cel mai puțin pertinent, de a examina aceste raporturi — pentru că literatura, printre alte „subiecte“, vorbește și despre spațiu, descrie locuri, case, peisaje, ne transportă, după cum spune tot Proust în legătură cu lecturile sale din copilărie, în imaginație în ținuturi necunoscute pe care pentru o clipă avem iluzia că le străbatem și le locuim ; și nu numai pentru că, după cum vedem, de pildă, la autori atît de diferiți ca Hölderlin, Baudelaire, Proust însuși, Claudel, Char, o anumită sensibilitate față de spațiu, sau mai bine zis un fel de fascinație a locului constituie unul dintre aspectele esențiale a ceea ce Valéry numea *starea poetică*. Acestea sînt trăsături de spațialitate care pot ocupa literatura, sau sălășlui în literatură, dar care poate nu sînt legate de esența ei, adică de limbajul ei. Pictura nu este o artă a spațiului pentru că ea ne dă o reprezentare a suprafeței, ci pentru că această reprezentare însăși se săvârșește într-o suprafață, într-o altă suprafață care îi este specifică. Iar arta

spațiului prin excelență, arhitectura, nu vorbește despre spațiu : ar fi mai exact să spunem că ea face spațiul să vorbească, că spațiul este cel ce vorbește în ea, și (în măsura în care orice artă tinde în esență să-și organizeze propria-i reprezentare) care vorbește despre ea. Există oare în același mod, sau într-un mod analog, o spațialitate literară activă și nu pasivă, semnificată și nu semnificată, proprie literaturii, specifică literaturii, o spațialitate reprezentativă dar nu reprezentată ? Mi se pare că putem susține aceasta fără a forța lucrurile.

Există mai întâi o spațialitate oarecum primară, sau elementară, care este cea a limbajului însuși. S-a observat adeseori că limbajul pare a fi în mod natural mai apt să „exprime” relațiile spațiale decât orice alt fel de relație (și deci de realitate), ceea ce îl face să le utilizeze pe primele ca simboluri sau ca metafore ale celorlalte, deci să vorbească despre orice în termeni spațiali, și deci să spațializeze totul. Știm că acest fel de infirmitate, sau de *parti pris*, inspiră în esență procesul intentat de Bergson limbajului, vinovat în ochii lui de un fel de trădare a realității „conștiinței”, care ar fi de natură pur temporală ; dar putem spune că dezvoltarea lingvisticii din ultima jumătate de secol a confirmat în chip strălucit analiza lui Bergson — chiar dacă nu și aprecierea și regretul acestuia : făcând riguros distincția dintre vorbire și limbă, și acordându-i acesteia rolul principal în *jocul* limbajului, definit ca un sistem de relații pur diferențiale în care fiecare element se califică prin locul pe care-l ocupă într-un tablou de ansamblu și prin raporturile verticale și orizontale pe care le întreține cu elementele înrudite și vecine, este neîndoielnic că Saussure și continuatorii săi au pus în relief un mod de a fi al limbajului pe care trebuie să-l numim spațial, chiar dacă este vorba în acest caz, după cum scrie Blanchot, de o spațialitate „a cărei originalitate nu o putem surprinde nici prin referire la spațiul geometric obișnuit, și nici prin referire la spațiul vieții practice.”

Această spațialitate a limbajului considerat în sistemul său implicit, sistemul limbii care comandă și determină orice act de vorbire, devine manifestă, fiind pusă în evidență, și de altfel accentuată, în opera literară, prin folosirea textului scris. Multă vreme scrierea, și în special scrierea fonetică, așa cum o concepem și o folosim, sau credem că o folosim, în Occident, a fost considerată un simplu instrument de notare a

vorbirii. Astăzi începem să înțelegem că ea este ceva mai mult decât atât, și Mallarmé spunea că „a gândi înseamnă a scrie fără accesorii”. Prin însăși spațialitatea specifică pe care am menționat-o, limbajul (și deci gândirea) este un fel de scriere, sau, dacă vrei, spațialitatea manifestă a scrierii poate fi luată drept simbol al spațialității profunde a limbajului. Oricum, pentru noi care trăim într-o civilizație în care literatura se identifică cu scrisul, acest mod spațial de existență a sa nu poate fi considerat drept accidental și neglijabil. De la Mallarmé încoace, am învățat să recunoaștem (să recunoaștem) resursele așa-zis vizuale ale grafiei și ale așezării în pagină, precum și existența Cărții ca un fel de obiect total, iar această schimbare de perspectivă ne-a făcut mai atenți la spațialitatea scrierii, la dispunerea atemporală și reversibilă a semnelor, a cuvintelor, a frazelor, a discursului în simultaneitatea a ceea ce numim un text. Nu este adevărat că lectura este doar acea derulare continuă de-a-lungul orelor de care vorbea Proust în legătură cu zilele pe care și le petrecuse în copilărie citind, și cel ce a scris *À la recherche du temps perdu* o știa fără îndoială mai bine decât oricine, el care-i pretindea cititorului o atenție specială față de ceea ce numea caracterul „telescopic” al operei sale, adică față de relațiile ce se stabilesc la mare distanță între episoade foarte îndepărtate în continuitatea temporală a unei lecturi lineare (dar atât de apropiate, trebuie să o remarcăm, în spațiul scris, în densitatea paginilor volumului), și care, pentru a fi surprinse, cer un fel de percepție simultană a unității totale a operei, unitate care nu constă doar în raporturi orizontale de vecinătate și de succesiune, ci și în raporturi pe care le putem numi verticale, sau transversale, dintre acele efecte de așteptare, de rapel, de răspuns, de simetrie, de perspectivă, în numele cărora Proust își compara singur opera cu o catedrală. A citi cum trebuie o astfel de operă (dar nu toate sînt oare astfel?), înseamnă numai a reciti, înseamnă întotdeauna, de la prima lectură chiar, a reciti, a străbate neîncetat o carte în toate sensurile, în toate direcțiile, în toate dimensiunile sale. Putem deci spune că spațiul cărții, ca și cel al paginii, nu se supune pasiv timpului lecturii succesive, ci că în măsura în care prin lectură se relevă și se desăvîrșește, el îl modelează neîncetat și îl răstoarnă și deci, într-un anume sens, îl abolește.

Un al treilea aspect al spațialității literare se exercită la nivelul scrierii, înțeleasă de data aceasta în sensul stilistic al termenului, prin ceea ce retorica clasică numea figuri, și pe care astăzi le numim îndeobște efecte de sens. Pretinsa temporalitate a vorbirii este legată de caracterul în principiu linear (unilinear) al expresiei lingvistice. Discursul constă aparent dintr-un lanț de semnificanți prezenți, „care țin locul” unui lanț de semnificați absenți. Dar limbajul, și în special limbajul literar, funcționează arareori în chip atât de simplu: expresia nu e întotdeauna univocă, dimpotrivă, ea se dedublează într-una, adică un cuvânt, de exemplu, poate să aibă două semnificații în același timp, semnificații pe care retorica le numea literală și figurată, spațiul semantic ce se creează între semnificatul aparent și semnificatul real abolind astfel linearitatea discursului. Tocmai acest spațiu este denumit printr-un cuvânt de o fericită ambiguitate, o *figură*: figura este atât forma pe care o ia spațiul cât și cea pe care și-o dă limbajul, fiind simbolul însuși al spațialității limbajului literar în raportul său cu sensul. Desigur, nimeni nu mai scrie după codul vechii retorici, dar scriitura noastră nu e mai puțin bogată în metafore și figuri de stil de tot felul, iar ceea ce noi numim stil — chiar și cel mai sobru — rămâne legat de acele efecte de sens secunde pe care lingvistica le numește conotații. Ceea ce spune enunțul este întotdeauna oarecum dublat, însoțit de ceea ce spune felul în care el o spune, și pînă și modalitatea cea mai transparentă este și ea tot o modalitate, și transparența însăși se poate face simțită în chipul cel mai indiscret: cînd Codul, atât de scump lui Stendhal, enunță că „oricărui condamnat la moarte i se va tăia capul”, el semnifică, în același timp cu execuția capitală, literalitatea spectaculară a propriului său limbaj. Acest „în același timp”, această simultaneitate ce se deschide și spectacolul care se întrevede, constituie stilul ca spațialitate semantică a discursului literar, iar pe acesta ca *text*, ca o densitate de sensuri pe care nici o durată nu le poate cu adevărat cuprinde, și cu atât mai puțin epuiza.

Ultimul mod de spațialitate pe care-l putem evoca privește literatura luată în ansamblul său, ca un fel de imensă producție intemporală și anonimă. Principalul reproș pe care Proust i-l adresa lui Sainte-Beuve era următorul: „El vede literatura numai în funcție de categoria Timpului”. Un ast-

fel de reproș poate surprinde atunci când vine din partea celui care a scris *À la recherche du temps perdu*, dar trebuie să știm că pentru el timpul regăsit înseamnă timpul abolit. Iar în domeniul criticii, Proust a fost unul dintre primii care s-a ridicat împotriva tiraniei punctului de vedere diacronic introdus de secolul al XIX-lea, și mai cu seamă de Sainte-Beuve. Desigur nu trebuie să negăm dimensiunea istorică a literaturii, ceea ce ar fi absurd, dar am învățat, datorită lui Proust și a altor câțiva, să recunoaștem efectele de convergență și de retroacțiune care fac din literatură și un vast domeniu simultan, pe care trebuie să știi să-l străbați în toate sensurile. Proust vorbea despre „latura dostoevskiană a Doamnei de Sévigné“, Thibaudet a consacrat o carte întreagă bergsonismului lui Montaigne, iar recent am învățat să-l citim pe Cervantes în lumina lui Kafka : această reintegrare a trecutului în câmpul prezentului este una dintre sarcinile esențiale ale criticii. Să amintim aici cuvintele exemplare ale lui Jules Lemaître despre bătrînul Brunetière : „În timp ce citește o carte, el se gîndește, am putea spune, la toate cărțile care au fost scrise de la începutul lumii.“ Este ceea ce face și Borges, zidit în labirintul inepuizabil al bibliotecii mitice, unde toate cărțile sînt o singură carte, unde fiecare carte le reprezintă pe toate.

Biblioteca : iată cel mai limpede și mai fidel simbol al spațialității literaturii. Întreaga literatură prezentată, adică făcută prezentă, pe deplin contemporană cu ea însăși, putînd fi străbătută în toate sensurile, reversibilă, vertiginoasă, tainic infinită. Am putea spune despre ea ceea ce Proust, în al său *Contre Sainte-Beuve*, scria despre castelul Guermantes : „timpul a luat aici forma spațiului“. Formulă căreia îi propunem această traducere firească : cuvîntul a luat aici forma tăcerii.

FRONTIERE ALE POVESTIRII

DACĂ ACCEPTĂM, prin convenție, să ne limităm doar la domeniul expresiei literare, vom defini fără dificultate povestirea (le récit) ca fiind reprezentarea unui eveniment sau a unei suite de evenimente, reale sau fictive, cu ajutorul limbajului, și mai cu seamă al limbajului scris. Această definiție pozitivă (și curentă) are meritul evidenței și al simplității, principalul său inconvenient fiind poate tocmai acela de a se închide și de a ne închide în evidență, de a ascunde privirilor noastre tocmai ceea ce, în ființa însăși a povestirii, este problematic și dificil, ștergînd oarecum frontierele exercitării sale, condițiile existenței sale. A defini pozitiv povestirea înseamnă a acredita, poate în mod primejdios, ideea sau sentimentul că povestirea *merge de la sine*, că nimic nu este mai natural decît a povesti o întîmplare sau a îmbina un ansamblu de acțiuni într-un mit, o poveste, o epopee, un roman. Evoluția literaturii și a conștiinței literare de o jumătate de veac încoace a avut, printre alte consecințe fericite, și pe aceea de a ne atrage atenția asupra aspectului singular, artificial și problematic al actului narativ. Trebuie să ne amintim încă odată de stupoarea lui Valéry în fața unui enunț de tipul „Marchiza ieși la ora cinci”. Știm în ce măsură, în forme diverse și uneori contradictorii, literatura modernă a trăit și a ilustrat această uimire fecundă, cum ea s-a voit și s-a făcut, în însuși fondul ei, interogație, zdruncinare, contestare a povestirii. Această întrebare fals naivă: *de ce povestirea?* ar putea cel puțin să ne incite să cercetăm, sau pur și simplu să recunoaștem limitele oarecum negative ale povestirii, să considerăm principalele jocuri de opoziții prin care povestirea se definește, se constituie față de diversele forme ale non-povestirii.

DIEGESIS ȘI MIMESIS

O primă opoziție este cea indicată de Aristotel în cîteva scurte fraze din *Poetica*. Pentru Aristotel, povestirea (*diegesis*) este unul din cele două moduri ale imitației poetice (*mimesis*),

celălalt fiind reprezentarea directă a evenimentelor de către actori vorbind și acționând în fața publicului.¹ Aici se instaurază distincția clasică dintre poezia narativă și poezia dramatică. Această distincție fusese schițată de către Platon în cartea a III-a a *Republicii*, cu următoarele două diferențe: pe de o parte Socrate refuză să-i recunoască povestirii calitatea (adică, din punctul lui de vedere, defectul) de a fi imitație, iar pe de altă parte el ținea seama de aspectele de reprezentare directă (dialoguri) pe care le poate comporta un poem non-dramatic, precum cele ale lui Homer. Există deci, la originile tradiției clasice, două diviziuni aparent contradictorii, în care povestirea s-ar opune imitației, într-un caz ca antiteză a sa, în celălalt ca unul dintre modurile sale.

Pentru Platon, domeniul a ceea ce el numește *lexic* (sau mod de a spune, prin opoziție cu *logos*, care desemnează ceea ce este spus) se împarte teoretic în imitație propriu-zisă (*mimesis*) și simplă povestire (*diegesis*). Prin simplă povestire, Platon înțelege tot ceea ce poetul povestește „vorbind în numele său, fără a încerca să ne facă să credem că vorbește un altul”², ca, de exemplu, atunci când Homer, în cântul I al *Iliadei*, ne spune despre Hrises:

*Veni la corăbii, în tabără-ahce,
Ca să-și răscumpere fata cu-o mare mulțime de daruri,
Cîrja de aur ținînd cu podoaba de sfinte cordele,
Daru-nchinat lui Apolon, de-abei se ruga deopotrivă
Dar mai cu seamă de-Atrizi, cele două mai mari căpetenii.*³

Dimpotrivă, imitația constă, încă din versul următor, în faptul că Homer îl face pe Hrises însuși să vorbească, sau mai curînd, după Platon, vorbește dîndu-se drept Hrises, și „străduindu-se să ne dea cît mai mult cu puțință iluzia că nu Homer este cel care vorbește, ci însuși bătrînul preot al lui Apolo”. Iată textul discursului lui Hrises:

*Voi căpetenii Atrizi, ahei cu frumoase pulpare,
Fie ca zeii-ntronați în Olimp la război să vă ajute.
Troia ușor să luați și cu bine s-ajungeți acasă!*

¹ 1448 a.

² 393 a.

³ *Iliada*, 12—16, trad. G. Murnu.

*Ci-napoiati-mi copila robita primind aste daruri,
Daca va temeti de fiul lui Zeus, de-arcașul Apolo.*

Or, adaugă Platon, Homer ar fi putut la fel de bine să-și continue povestirea într-o formă pur narativă, *povestind* vorbele lui Hrisis în loc să le redea ca atare, ceea ce ar fi făcut ca același pasaj să se înfățișeze în stil indirect și în proză în felul următor: „Preotul sosind se rugă de zei să le ajute să ia Troia, ferindu-i de pieire, și ceru grecilor să-i înapoieze copila în schimbul unor daruri, și din cinstire pentru zeu.” Această diviziune teoretică, opunînd, în interiorul dicțiunii poetice, cele două moduri pure și heterogene ale povestirii și ale imitației, determină și întemeiază o clasificare practică a genurilor, care cuprinde cele două moduri pure (nativ, reprezentat de vechiul ditiramb, și mimetic, reprezentat de teatru), plus un mod mixt, sau, mai exact, alternat, care este cel al epopeei, după cum am văzut din exemplul *Iliadei*.

Clasificarea lui Aristotel este, la prima vedere, cu totul diferită, pentru că ea reduce orice poezie la imitație, distingînd numai două moduri imitative, cel direct, care este cel numit de către Platon imitație, și cel nativ, pe care îl numește, ca și Platon, *diegesis*. Pe de altă parte, Aristotel pare a identifica pe deplin, nu numai, ca Platon, genul dramatic cu modul imitativ, ci și, fără a ține seama în principiu de caracterul său mixt, genul epic cu modul nativ pur. Această reducere poate ține de faptul că Aristotel definește, mai strict decît Platon, modul imitativ prin condițiile scenice ale reprezentării dramatice. Ea poate fi justificată și prin faptul că opera epică, oricît de mare ar fi partea materială a dialogurilor sau a discursurilor în stil direct, și chiar dacă această parte o depășește pe cea a povestirii, rămîne în mod esențial nativă prin aceea că dialogurile sînt în chip necesar încadrate și introduse aici prin părți narrative care constituie, în sensul propriu, *fondul*, sau, mai exact, trama discursului. De altfel, Aristotel recunoaște că Homer le este superior celorlalți poeți epici prin aceea că intervine personal în poemul său cît mai puțin cu putință, aducînd cel mai adesea în scenă personaje caracterizate, conform rolului poetului, care este acela de a imita cît mai mult

cu puțință.¹ Prin aceasta, el pare să recunoască implicit caracterul imitativ al dialogurilor homerice, și deci caracterul mixt al dicțiunii epice, narativă în fondul ei dar dramatică în cea mai mare parte a sa.

Diferența dintre clasificarea lui Platon și cea a lui Aristotel se reduce deci la o simplă variantă de termeni; aceste două clasificări se întâlnesc în ceea ce privește esențialul, adică în ceea ce privește opoziția dintre dramatic și narativ, primul fiind considerat de către cei doi filosofi drept mai deplin imitativ decât cel de-al doilea: acord cu privire la fapte, subliniat oarecum de dezacordul cu privire la valori, deoarece Platon îi condamnă pe poeți ca imitatori, începînd cu dramaturgii, și fără a-l excepta pe Homer, considerat chiar a fi prea mimetic pentru un poet narativ, neadmițînd în Cetate decât un poet ideal, a cărui dicțiune austeră ar fi cît mai puțin mimetică cu puțință; în timp ce Aristotel, în mod simetric, așază tragedia mai presus de epopee, și laudă la Homer tot ceea ce îi apropie scriitura de dicțiunea dramatică. Cele două sisteme sînt deci identice, cu singura rezervă a unei răsturnări de valori; pentru Platon, ca și pentru Aristotel, narațiunea este un mod diminuat, atenuat al reprezentării literare, și înțelegem cu greu, la prima vedere, ceea ce ne-ar putea face să vedem altfel lucrurile.

Trebuie totuși să introducem aici o observație de care nici Platon, nici Aristotel nu par a se fi preocupat, și care va restitui povestirii întreaga-i valoare și importanță. Imitația directă, așa cum funcționează ea pe scenă, constă în gesturi și cuvinte. În măsura în care constă în gesturi, ea poate evident reprezenta acțiuni, dar se sustrage în acest caz planului lingvistic, cel unde se exercită activitatea specifică a poetului. Iar în măsura în care constă în cuvinte, în discursuri ținute de către personaje (și se înțelege de la sine că într-o operă narativă partea de imitație directă se reduce la aceasta), ea nu este propriu-zis reprezentativă, pentru că se mărginește la reproducerea ca atare a unui discurs real sau fictiv. Putem spune că versurile 12—16 din *Iliada*, citate mai sus, ne oferă o reprezentare verbală a actelor lui Hrisēs, ceea ce nu putem spune și despre următoarele cinci;

¹ 1460 a.

ele nu *reprezintă* discursul lui Hrisēs : dacă este vorba de un discurs rostit în mod real, ele îl *repetă*, la modul literal, iar dacă este vorba de un discurs fictiv, ele îl *constituie*, la un mod tot atât de literal ; în ambele cazuri procesul de reprezentare este nul, în ambele cazuri cele cinci versuri ale lui Homer se confundă riguros cu discursul lui Hrisēs : evident nu același lucru se întâmplă în cazul celor cinci versuri narative care preced, și care nu se confundă în nici un fel cu actele lui Hrisēs : „Cuvîntul *cîine*, spune William James, nu mușcă“. Dacă numim imitație poetică faptul de a reprezenta prin mijloace verbale o realitate non-verbală și, doar în mod excepțional, verbală (tot așa cum numim imitație picturală faptul de a reprezenta prin mijloace picturale o realitate non-picturală și, doar în mod excepțional, picturală), trebuie să admitem că imitația se găsește în cele cinci versuri narative, dar nu se găsește cîtuși de puțin în cele cinci versuri dramatice, care constau doar în interpolarea, în mijlocul unui text reprezentînd evenimente, a unui alt text direct inspirat din aceste evenimente : ca și cum un pictor olandez din veacul al XVII-lea, anticipînd anumite procedee moderne, ar fi plasat în mijlocul unei naturi moarte nu reprezentarea unei cochilii de stridie, ci o cochilie adevărată de stridie. Această comparație simplistă apare aici pentru a arăta clar caracterul profund heterogen al unui mod de expresie cu care sîntem atât de obișnuiți încît nu-i mai percepem nici chiar schimbările de registru cele mai abrupte. Povestirea „mixtă“, cum o numea Platon, adică modul de relatare cel mai curent și cel mai universal, „imită“ alternativ, pe același ton și, cum ar spune Michaux, „fără să vadă măcar diferența“, o materie non-verbală pe care trebuie efectiv să o reprezinte cum poate, și o materie verbală care se reprezintă de la sine, și pe care se mulțumește cel mai adesea să o *citeze*. Dacă este vorba de o povestire istorică riguros fidelă, istoricul-narator este probabil sensibil la schimbarea de regim, atunci cînd trece de la efortul narativ în relatarea actelor săvîrșite, la transcrierea mecanică a cuvîntelor rostite, dar cînd este vorba de o povestire parțial sau total fictivă, ficțiunea, care are drept obiect atât conținuturile verbale cît și pe cele non-verbale, are fără îndoială efectul de a masca diferența care separă cele două tipuri de imitație, dintre care unul este, îndrăznesc să spun, în

priză directă, în timp ce celălalt face să intervină un sistem de angrenaje mai curînd complex. Admițînd (ceea ce de altfel este dificil) că faptul de a imagina acte și cel de a imagina cuvinte au la origine aceeași operație mentală, „a spune” aceste acte și a spune cuvinte constituie două operații verbale complet diferite. Sau, mai curînd, doar prima constituie o adevărată operație, un act de *dicțiune* în sensul platonician, comportînd o serie de transpuneri și de echivalențe, și o serie de selecții inevitabile între elementele *întîmplării* (*histoire*) ce trebuie reținute și cele ce pot fi neglijate, între diferitele puncte de vedere posibile, etc. — operații evident absente atunci cînd poetul sau istoricul se mărginesc să transcrie un discurs. Putem fără îndoială (trebuie chiar) să contestăm această distincție între actul reprezentării mintale și actul reprezentării verbale — între *logos* și *lexis* —, dar aceasta înseamnă să contestăm chiar teoria imitației, care concepe ficțiunea poetică ca un simulacru de realitate, tot atît de transcendent discursului ce îl asumă pe cît evenimentul istoric este exterior discursului istoricului sau peisajul reprezentat tabloului ce îl reprezintă : teorie care nu face nici o deosebire între ficțiune și reprezentare, obiectul ficțiunii reducîndu-se pentru ea la un real simulat și care așteaptă să fie reprezentat. Or se dovedește că în această perspectivă noțiunea însăși de imitație pe planul *lexisului* este un pur miraj, care se destramă pe măsură ce te apropii de el : limbajul nu poate imita perfect decît limbajul, sau, mai exact, un discurs nu poate imita perfect decît un discurs perfect identic : pe scurt, un discurs nu se poate imita decît pe sine. Ca *lexis*, imitația directă este, de fapt, o tautologie.

Ajungem astfel la concluzia neașteptată că singurul mod pe care îl cunoaște literatura ca reprezentare este povestirea, echivalent verbal al unor evenimente non-verbale și de asemenea (după cum arată exemplul dat de Platon) al unor evenimente verbale, dacă nu dispăre în acest ultim caz în fața unei citații directe unde se abolește orice funcție reprezentativă, așa cum un orator juridic își poate întrerupe discursul pentru a lăsa tribunalul însuși să examineze o mărturie. Reprezentarea literară, *mimesis* la antici, nu este deci povestirea plus „discursurile” : este povestirea, și numai povestirea. Platon opunea *mimesis* și *diegesis* ca imitație perfectă opusă unei imitații imperfecte : dar imitația perfectă

nu mai este o imitație, ci obiectul însuși, și, în cele din urmă, singura imitație este cea imperfectă. *Mimesis* este *diegesis*.

NARAȚIUNE ȘI DESCRIERE

Dar reprezentarea literară astfel definită, deși se confundă cu povestirea (în sens larg), nu se reduce la elementele pur narrative (în sens limitat) ale povestirii. Trebuie acum să introducem, chiar în interiorul *diegezei*, o distincție care nu apare nici la Platon, nici la Aristotel, și care va desena o nouă frontieră, interioară domeniului reprezentării. Orice povestire comportă, într-adevăr, deși amestecate și în proporții foarte variabile, pe de o parte reprezentări de acțiuni și de evenimente, care constituie narațiunea propriu-zisă, și pe de altă parte reprezentări de obiecte sau de personaje, caracteristice pentru ceea ce numim astăzi *descriere*. Opoziția dintre narațiune și descriere, accentuată de altfel de către tradiția școlară, constituie una dintre trăsăturile majore ale conștiinței noastre literare. Totuși este vorba aici de o distincție relativ recentă, a cărei naștere și dezvoltare în teoria și practica literaturii ar trebui într-o zi studiate. La prima vedere, ea nu pare să aibă o existență foarte activă înainte de secolul al XIX-lea, când introducerea unor lungi pasaje descriptive într-un gen prin excelență narativ ca romanul pune în evidență resursele și exigențele procedului.¹

Această confuzie persistentă, sau nepăsarea de a distinge, pe care o indică foarte limpede în limba greacă folosirea termenului comun *diegesis*, ține poate mai ales de statutul literar foarte inegal al celor două tipuri de reprezentare. În principiu, este evident posibil să concepem texte pur descriptive, vizînd să reprezinte obiecte doar în existența lor spațială, în afara oricărui eveniment și chiar oricărei dimensiuni

¹ O întâlnim totuși la Boileau, în legătură cu epopeea :

Soyez vif et pressé dans vos narrations ;

Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.

(„Fii clar, concis și spontan în orice povestire,

Bogat, măreț și splendid cuprinsul să se-nșire“).

Arta poetică, III, 257—258, traducere de Ionel Marinescu.

temporale. Este chiar mai ușor să concepem o descriere lipsită de orice element narativ decât situația inversă, căci însăși desemnarea cea mai sobră a elementelor și a împrejurărilor unui proces poate să treacă drept un început de descriere: o frază precum „Casa este albă, cu un acoperiș de ardezie și obloane verzi” nu comportă nici o trăsătură narativă, în timp ce o frază ca „Omul se apropie de masă și luă un cuțit” conține cel puțin, alături de cele două verbe de acțiune, trei substantive care, oricât de puțin calificate ar fi, pot fi considerate descriptive pentru simplul motiv că desemnează ființe animate sau inanimate; chiar un verb poate fi mai mult sau mai puțin descriptiv în funcție de precizia pe care o conferă spectacolului acțiunii (este de ajuns pentru a ne convinge, să comparăm „apuca (saisit) un cuțit”, de exemplu, cu „luă (prit) un cuțit”), și prin urmare nici un verb nu este în întregime scutit de o rezonanță descriptivă. Putem spune deci că descrierea este mai indispensabilă decât narațiunea, de vreme ce este mai ușor să descrii fără a povesti decât să povestești fără a descrie (poate pentru că obiectele pot exista fără mișcare, dar nu și mișcarea fără obiecte). Dar această situație de principiu indică, în fapt, natura raportului care unește cele două funcții în imensa majoritate a textelor literare: descrierea ar putea fi concepută independent de narațiune, dar de fapt nu o întâlnim niciodată, spre a spune așa, în stare liberă; narațiunea, în schimb, nu poate exista fără descriere, dar această dependență nu o împiedecă să joace în mod constant primul rol. Descrierea este în mod natural *ancilla narrationis*, sclavă totdeauna necesară, totdeauna supusă, niciodată emancipată. Există genuri narative, precum epopeea, basmul, nuvela, romanul, unde descrierea poate ocupa un loc foarte important, chiar cel mai important sub raport material, fără a înceta să fie, parcă prin vocație, un simplu auxiliar al povestirii. Nu există, în schimb, genuri descriptive, și ne imaginăm greu, în afara domeniului didactic (sau al unor ficțiuni semididactice precum cele ale lui Jules Verne), o operă în care povestirea să se comporte ca un auxiliar al descrierii.

Studierea raporturilor dintre narativ și descriptiv se reduce deci, în esență, la a considera *funcțiile diegetice* ale descrierii, adică rolul jucat de pasaje sau aspectele descriptive

în economia generală a povestirii. Fără a încerca să intrăm aici în detaliul acestei analize, să reținem cel puțin, conform tradiției literare „clasice” (de la Homer și pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea), două funcții relativ distincte. Prima este de ordin oarecum decorativ. Știm că retorica tradițională situează descrierea, alături de celelalte figuri de stil, printre ornamentele discursului: descrierea extinsă și detaliată apare aici ca o pauză și ca o recreație în cursul povestirii, avînd un rol pur estetic, ca acela al sculpturii ce împodobește un edificiu clasic. Exemplul cel mai celebru este poate, în acest sens, descrierea scutului lui Ahile din cîntul XVIII al *Iliadei*.¹ Fără îndoială că și Boileau se gîndește la acest rol decorativ atunci cînd recomandă bogăția și fastul în acest gen de fragmente. Epoca barocă s-a remarcat printr-un fel de proliferare a excursului descriptiv, foarte evidentă de exemplu în *Moyse sauvé* de Saint-Amant, și care a dus la distrugerea echilibrului poemului narativ aflat în declin.

A doua mare funcție a descrierii, cea mai evidentă astăzi, pentru că ea s-a impus, datorită lui Balzac, în tradiția genului romanesc, este de ordin explicativ și totodată simbolic: portretele fizice, descrierile de îmbrăcăminte și de mobilier, tind, la Balzac și la succesorii săi realiști, să dezvăluie și totodată să justifice psihologia personajelor, pentru care ele sînt în același timp semn, cauză și efect. Descrierea devine aici, ceea ce nu era în perioada clasică, un element major al expunerii: să ne gîndim la casele domnișoarei Cormon din *La Vieille Fille*, sau ale lui Balthazar Claës din *La Recherche de l'Absolu*. Toate acestea sînt de altfel prea bine cunoscute pentru ca să mai insistăm asupra lor. Să observăm doar că evoluția formelor narative, substituind descrierea semnificativă descrierii ornamentale, a vizat (cel puțin pînă la începutul secolului XX) să consolideze dominația narativului: descrierea a pierdut, fără îndoială, în ceea ce privește autonomia, dar a cîștigat în importanță dramatică. Cît despre unele forme ale romanului contemporan care au apărut mai întîi ca tentative de a elibera modul descriptiv de

¹ Cel puțin așa cum a interpretat-o și imitat-o tradiția clasică. Trebuie să remarcăm de altfel că descrierea tinde aici să se însuflețească și deci să se narativizeze.

tirania povestirii, nu este sigur că trebuie să le interpretăm astfel: dacă o considerăm din acest punct de vedere, opera lui Robbe-Grillet ne va apare poate mai degrabă ca un efort de a constitui o povestire (o *întîmplare*) cu ajutorul aproape exclusiv al unor descrieri imperceptibil modificate de la o pagină la alta, ceea ce poate trece totodată drept afirmare spectaculoasă a funcției descriptive și confirmare strălucită a ireductibilei sale finalități narative.

Trebuie să observăm în sfîrșit că toate diferențele care separă descrierea de narațiune sînt diferențe de conținut, care nu au la drept vorbind o existență semiologică: narațiunea se referă la acțiuni sau evenimente considerate ca procese pure, și tocmai prin aceasta ea pune accentul pe aspectul temporal și dramatic al povestirii; descrierea, dimpotrivă, pentru că întîrzie asupra unor obiecte și ființe privite în simultaneitatea lor, și pentru că vede în procesele înseși niște spectacole, pare că suspendă cursul timpului și contribuie la desfășurarea povestirii în spațiu. Aceste două tipuri de discurs pot deci să ne apară ca exprimînd două atitudini antitetice în fața lumii și a existenței, una mai activă, cealaltă mai contemplativă și deci, conform unei echivalențe tradiționale, mai „poetică”. Dar din punctul de vedere al modurilor de reprezentare, a povesti un eveniment și a descrie un obiect sînt două operațiuni asemănătoare, care pun în joc aceleași resurse ale limbajului. Diferența cea mai semnificativă ar fi poate că narațiunea restituie, în succesiunea temporală a discursului său, succesiunea de asemenea temporală a evenimentelor, în timp ce descrierea trebuie să moduleze în succesiv reprezentarea unor obiecte simultane și juxtapuse în spațiu: limbajul narativ s-ar distinge astfel printr-un fel de coincidență temporală cu obiectul său, de care limbajul descriptiv ar fi, dimpotrivă, iremedial privat. Dar această opoziție își pierde mult din forță în literatura scrisă, unde nimic nu-l împiedică pe cititor să se întoarcă înapoi și să considere textul, în simultaneitatea sa spațială, ca un *analogon* al spectacolului pe care-l descrie: caligramele lui Apollinaire sau pozițiile grafice din *Un Coup de dés* nu fac decît să împingă la limită exploatarea anumitor resurse latente ale expresiei scrise. Pe de altă parte, nici o narațiune, nici chiar cea a reportajului radiofonic, nu este riguros sincronă cu eveni-

mentul pe care-l relatează, iar varietatea raporturilor pe care le pot întreține timpul evenimentelor reale sau fictive și cel al povestirii sfârșește prin a reduce specificitatea reprezentării narative. Însuși Aristotel observa că unul dintre avantajele povestirii în raport cu reprezentarea scenică constă în faptul că poate trata mai multe acțiuni simultane¹: dar ea e silită să le trateze succesiv, și în consecință situația, resursele și limitele sale sînt analoage cu cele ale limbajului descriptiv.

Apare deci limpede că în calitate de mod al reprezentării literare, descrierea nu se deosebește îndeajuns de net de narațiune, nici prin autonomia scopurilor sale, nici prin originalitatea mijloacelor sale, pentru a fi necesar să rupem unitatea narativo-descriptivă (cu dominantă narativă) pe care Platon și Aristotel au numit-o povestire. Chiar dacă descrierea marchează o frontieră a povestirii, este vorba de o frontieră interioară, și, oricum, destul de indecisă: vom îngloba deci fără nici un prejudiciu, în noțiunea de povestire, toate formele reprezentării literare, și vom considera descrierea nu ca fiind unul dintre modurile acesteia (ceea ce ar implica o specificitate de limbaj), ci, mai modest, ca fiind doar unul dintre aspectele sale — chiar dacă, dintr-un anumit punct de vedere, cel mai interesant.

POVESTIRE ȘI DISCURS

Citind *Republica* și *Poetica*, s-ar părea că Platon și Aristotel au redus în mod prealabil și implicit câmpul literaturii la domeniul particular al literaturii reprezentative: *poiesis* = *mimesis*. Dacă luăm în considerare tot ceea ce este exclus din domeniul poeticului prin această decizie, vedem desenîndu-se o ultimă frontieră a povestirii, care ar putea fi cea mai importantă și cea mai semnificativă. E vorba, nici mai mult nici mai puțin, de poezia lirică, satirică și didactică, adică, pentru a ne limita doar la cîteva dintre numele pe care trebuia să le cunoască un grec din secolul al V-lea sau din al IV-lea, de Pindar, Alceu, Sapho, Arhiloc, Hesiod.

¹ 1459 b.

Astfel, pentru Aristotel, Empedocle, deși folosește același metru ca și Homer, nu este un poet: „Trebuie să-l numim pe unul poet iar pe celălalt mai degrabă fizician decât poet”¹. Dar, desigur, Arhiloc, Sapho, Pindar nu pot fi numiți fizicieni: toți cei excluși din *Poetica* au în comun tocmai faptul că opera lor nu constă în imitarea, prin povestire sau reprezentare scenică, a unei acțiuni, reale sau simulate, exterioară persoanei și vorbirii poetului, ci doar într-un discurs ținut de el direct și în propriul său nume. Pindar cântă meritele învingătorului olimpic, Arhiloc își ocărăște adversarii politici, Hesiod dă sfaturi agricultorilor, Empedocle sau Parmenide își expun tecria asupra universului: nu găsim la ei nici o reprezentare, nici o ficțiune, ci doar o vorbire care se investește în mod direct în discursul operei. Vom putea spune același lucru despre poezia elegiacă latină și despre tot ceea ce numim astăzi în sensul cel mai larg poezie lirică, și trecînd la proză, despre tot ceea ce este elocință, cugetare morală și filosofică², expunere științifică sau paraștiințifică, eseu, corespondență, jurnal intim etc. Tot acest domeniu imens al expresiei directe, oricare i-ar fi modalitățile, turnura, formele, scapă reflexiei din *Poetica* în măsura în care el neglijează funcția reprezentativă a poeziei. Avem aici o nouă împărțire, de o foarte mare amploare, de vreme ce ea divide în două părți de importanță sensibil egală ansamblul a ceea ce noi numim astăzi literatură.

Această împărțire corespunde într-o oarecare măsură distincției propuse cîndva de Émile Benveniste³ între *povestire* (*récit* sau *histoire*) și *discurs*, cu deosebirea că Benveniste înglobează în categoria discursului tot ceea ce Aristotel numea imitație directă, și care constă efectiv, cel puțin în ceea ce privește partea sa verbală, într-un discurs atribuit de poet sau de narator unuia dintre personajele sale. Benveniste arată că unele forme gramaticale, cum ar fi pronumele *eu* (și referința sa implicită *tu*), „indicatorii” pro-

¹ 1447 b.

² Deoarece aici contează dicțiunea, și nu ceea ce este spus, se vor exclude din această listă, cum face Aristotel (1447 b), dialogurile socratice ale lui Platon, precum și toate expunerile în formă dramatică, care țin de imitația în proză.

³ *Les relations de temps dans le verbe français, Problèmes de linguistique générale*, pp. 237—250.

nominali (unele demonstrative) sau adverbiali (ca *aici*, *acum*, *ieri*, *azi*, *mîine*, etc.) și, cel puțin în franceză, anumite timpuri ale verbului, ca prezentul, perfectul compus sau viitorul, sînt rezervate discursului, în timp ce povestirea în forma ei strictă este marcată de întrebuintarea exclusivă a persoanei a treia și a unor forme ca aoristul (perfectul simplu) și mai mult ca perfectul. Oricare ar fi detaliile și variațiile de la un idiom la altul, toate aceste diferențe se reduc în mod clar la o opoziție între obiectivitatea povestirii și subiectivitatea discursului; dar trebuie să precizăm că este vorba aici de o obiectivitate și de o subiectivitate definite prin criterii de ordin propriu-zis lingvistic: este „subiectiv” discursul unde este marcată, explicit sau nu, prezența lui (sau referința la) *eu*, dar acest *eu* nu se definește altfel decît ca persoana care ține acest discurs, după cum prezentul, care este prin excelență timpul modului discursiv, nu se definește altfel decît ca momentul cînd este ținut discursul, întrebuintarea lui marcînd „coincidența evenimentului descris cu instanța de discurs care îl descrie”.¹ Dimpotrivă, obiectivitatea povestirii se definește prin absența oricărei referiri la narator: „La drept vorbind, nici nu mai există un narator. Evenimentele sînt expuse așa cum s-au produs, pe măsură ce apar la orizontul povestirii. Nimeni nu vorbește aici; evenimentele par a se povesti singure”.²

Avem aici, fără îndoială, o descriere perfectă a ceea ce este în esența sa, și în opoziția sa radicală cu orice formă de expresie personală a locutorului, povestirea în stare pură, așa cum poate fi ea concepută în mod ideal, și așa cum poate fi efectiv surprinsă în cîteva exemple privilegiate, ca acelea pe care le ia Benveniste însuși din istoricul Glotz și din Balzac. Să reproducem aici extrasul din *Gambara*, pe care ne propunem să-l examinăm cu oarecare atenție:

„După ce făcu înconjurul galeriei, tînărul se uită rînd pe rînd la cer și la ceas, făcu un gest de nerăbdare, intră într-o tutungerie, își aprinse o țigară de foi, se opri în fața unei oglinzi, și își privi îmbrăcămintea, întrucîtva mai bogată

¹ *De la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 262.

² *Ibid.*, p. 241.

decît o îngăduie în Franța legile bunului-gust. Își potrivea gulerul și jiletca din catifea neagră peste care se încrucișa de mai multe ori unul dintre acele lanțuri groase din aur fabricate la Genova ; apoi, după ce, dintr-o singură mișcare, își aruncase pe umărul stîng pelerina căptușită cu catifea drapînd-o cu eleganță, își reluă plimbarea fără să ia în seamă ochadele burgheze ce i se aruncau. Cînd magazinele începură să se lumineze și cînd noaptea i se păru destul de întunecată, se îndreptă către piața Palais-Royal ca un om care se teme să nu fie recunoscut, căci dădu ocol pieții pînă la fîntînă, pentru ca, la adăpostul trăsurilor, să ajungă în strada Froid-manteau...”

Cînd comportă un asemenea grad de puritate, dicțiunea proprie povestirii este oarecum tranzitivitatea absolută a textului, absența totală (dacă trecem cu vederea cîteva denaturări asupra cărora vom reveni imediat) nu numai a naratorului, ci și a narațiunii însăși, prin ștergerea riguroasă a oricărei referințe la instanța discursului care o constituie. Textul este aici, sub ochii noștri, fără a fi rostit de nimeni, și niciuna (sau aproape) din informațiile pe care el le conține nu cere, pentru a fi înțeleasă sau apreciată, să fie raportată la sursa ei, evaluată prin distanța sau relația sa cu locutorul și actul vorbirii. Comparînd un astfel de enunț cu o frază ca aceasta : „Așteptam pentru a-ți scrie să mă stabilesc undeva. În sfîrșit, m-am hotărît : voi petrece iarna aici”¹, ne putem da seama în ce măsură autonomia narațiunii se opune aici dependenței discursului, ale cărui determinări esențiale (cine este *eu*, cine este *tu*, ce loc indică *aici*?) nu pot fi descifrate decît prin raportare la situația în care el a fost produs. În discurs, cineva vorbește, și situația lui în actul însuși al vorbirii este focarul semnificațiilor celor mai importante ; în povestire, cum arată insistent Benveniste, *nimeni nu vorbește*, în sensul că în nici un moment nu avem a ne întreba *cine vorbește*, *unde* și *cînd* etc., pentru a recepta integral semnificația textului.

Dar trebuie să adăugăm pe dată că aceste esențe ale povestirii și ale discursului astfel definite nu se întîlnesc aproape niciodată în stare pură în nici un text : există aproape întotdeauna o anumită cantitate de povestire în discurs, și o

¹ Senancour, *Oberman*, Scrisoarea a V-a.

anumită cantitate de discurs în povestire. La drept vorbind, aici ia sfârșit simetria, căci totul se petrece ca și cum cele două tipuri de expresie ar fi foarte diferit afectate de contaminare: inserția elementelor narative în planul discursului nu este suficientă pentru emanciparea acestuia, căci ele rămân cel mai adesea legate de referirea la vorbitor, care rămâne implicit prezent în planul al doilea, și poate interveni din nou în fiecare moment fără ca această întoarcere să fie resimțită ca o „intruziune”. Astfel, citim în *Mémoires d'Outre-Tombe* acest pasaj în aparență obiectiv: „Cînd marea era agitată și era furtună, valurile ce se zbuciumau la poalele castelului, în partea dinspre plaja cea mare, țîșneau pînă la marile turnuri. La douăzeci de pași mai sus de baza unuia dintre aceste turnuri se afla un parapet de granit, strîmt și lunecos, înclinat, prin care se comunica cu fortificația ce apăra șanțul: trebuia să prinzi momentul dintre două valuri, și să sari peste locul primejdios înainte ca șuvoiul să se spargă și să acopere turnul...”¹ Dar noi știm că naratorul, a cărui persoană a dispărut pentru moment pe parcursul acestui pasaj, nu a plecat foarte departe, și nu sîntem nici surprinși, nici stingheriți cînd apare din nou pentru a adăuga: „Nici unul dintre noi nu se sustrăgea de la această aventură, dar (eu) am văzut copii pîlind înainte de a o încerca”. Narațiunea nu părăsise cu adevărat terenul discursului la prima persoană, care o absorbise fără efort sau distorsiune, și fără a înceta să fie el însuși. Dimpotrivă, orice intervenție a unor elemente discursive în interiorul unei povestiri este resimțită ca o denaturare a rigorii domeniului narativ. Astfel stau lucrurile în ceea ce privește scurta remarcă inserată de Balzac în textul citat mai sus: „îmbrăcămîntea, întrucîtva mai bogată decît o îngăduie în Franța legile bunului-gust”. Un caz asemănător reprezintă expresia demonstrativă „unul dintre acele lanțuri groase din aur fabricate la Genova”, care conține în mod evident începutul unei treceri la prezent (*fabricate* trimite nu la *care se fabricau*, ci la *care se fabrică*) și a unei alocuțiuni adresate de-a dreptul cititorului, implicit luat drept martor. Putem spune același lucru despre adjectivul „ocheade burgheze” și despre locuțiunea adverbială „cu eleganță”, care

¹ Cartea întâi, Cap. V.

implică o judecată a cărei sursă este aici în mod evident naratorul ; despre expresia relativă „*ca un om care se teme*“, pe care latina ar marca-o printr-un subjonctiv, pentru aprecierea personală pe care o comportă ; și, în sfârșit, despre conjuncția „*căci dădu ocol*“, care introduce o explicație propusă de narator. Este evident că povestirea nu integrează aceste enclave discursive, pe drept denumite de Georges Blin „intruziuni ale autorului“, tot atît de ușor precum discursul acceptă enclavele narative : povestirea inserată în discurs se transformă în element de discurs, discursul inserat în povestire rămîne discurs și formează un fel de chist foarte ușor de recunoscut și de localizat. Puritatea povestirii este, după cît se pare, mai manifestă decît aceea a discursului.

Motivul acestei disimetrii este de fapt foarte simplu, dar el ne indică o caracteristică decisivă a povestirii : în realitate, discursul nu are nici o puritate de apărat, căci el este modul „natural“ al limbajului, cel mai cuprinzător și cel mai universal, putînd îngloba prin definiție toate formele ; povestirea, dimpotrivă, este un mod particular, *marcat*, definit printr-un anumit număr de eliminări și de condiții restrictive (refuz al prezentului, al persoanei întîi etc.) Discursul poate „povesti“ fără a înceta să fie discurs, povestirea nu poate „deveni discurs“ și totodată rămîne ea însăși. Dar nici nu poate renunța la discurs fără a cădea în uscăciune și indigență : de aceea povestirea nu există, spre a spune așa, nicăieri în forma sa riguroasă. Cea mai mărunță observație generală, cel mai mărunț adjectiv ceva mai mult decît descriptiv, cea mai discretă comparație, cel mai modest „poate“, cea mai inofensivă dintre articulațiile logice introduc în trama sa un tip de vorbire care îi este străin, și parcă refractar. Ar trebui, pentru a studia detaliul acestor accidente uneori microscopice, numeroase și minuțioase analize de texte. Unul din obiectivele acestui studiu ar putea fi acela de a inventaria și de a clasa mijloacele prin care literatura narativă (și în special cea romanescă) a încercat să organizeze într-un mod acceptabil, în interiorul propriului său *lexis*, raporturile delicate pe care le întrețin aici exigențele povestirii și necesitățile discursului.

Se știe într-adevăr că romanul n-a reușit niciodată să rezolve în mod convingător și definitiv problema pusă de aceste raporturi. Fie că, precum în cazul epocii clasice, la

Cervantes, Scarron, Fielding, autorul narator, asumându-și cu complezență propriul său discurs, intervine în povestire cu o indiscreție subliniată ironic, interpelându-și cititorul pe tonul conversației familiare; fie că, dimpotrivă, cum observăm tot în aceeași epocă, el transferă toate responsabilitățile discursului asupra unui personaj principal care *va vorbi*, adică va povesti și totodată va comenta evenimentele, la persoana întâi: este cazul romanelor picaresci, de la *Lazarillo* la *Gil Blas*, și a altor opere fictiv autobiografice ca *Manon Lescaut* sau *La Vie de Marianne*; fie că, de asemenea, neputându-se hotărî nici să vorbească în numele său propriu, nici să încredințeze acest rol unui singur personaj, el împarte discursul între diverși actori, ori sub formă de scrisori, cum a făcut adeseori romanul din secolul al XVIII-lea (*La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*), ori, în maniera mai suplă și mai subtilă a unui Joyce sau a unui Faulkner, făcând ca discursul interior al principalelor sale personaje să asume succesiv povestirea. Singurul moment când echilibrul dintre povestire și discurs pare a fi fost asumat cu o desăvârșită bunăcredință, fără scrupul și fără ostentație, este evident secolul al XIX-lea, perioada clasică a narațiunii obiective, de la Balzac la Tolstoi; vedem, dimpotrivă, cât de mult a accentuat epoca modernă conștiința dificultății, pînă la a face ca anume tipuri de elocuțiune să fie parcă fizic imposibile pentru scriitorii cei mai lucizi și cei mai riguroși.

Știm, de exemplu, cum efortul de a face ca povestirea să ajungă la gradul ei cel mai înalt de puritate i-a determinat pe unii scriitori americani, ca Hammett sau Hemingway, să excludă din ea expunerea motivațiilor psihologice, întotdeauna greu de realizat fără a recurge la considerații generale cu aspect discursiv, la calificări implicînd o apreciere personală a naratorului, la legături logice etc., pînă la a reduce dicțiunea romanească la acea succesiune sacadată de fraze scurte, fără articulații, pe care Sartre o recunoștea în 1943 în *L'Étranger* de Camus și care a putut fi regăsită zece ani mai târziu la Robbe-Grillet. Ceea ce a fost adeseori interpretat ca o aplicare la literatură a teoriilor behavioriste nu era poate decît efectul unei sensibilități deosebit de ascuțite la unele incompatibilități de limbaj. Toate fluctuațiile scriiturii romanești contemporane ar merita fără îndoială să fie anali-

zate din acest punct de vedere, și mai cu seamă tendința actuală, poate opusă precedentei, și cu totul manifestă la un Sollers sau Thibaudeau, de exemplu, de a resorbi povestirea în discursul prezent al scriitorului pe cale de a scrie, în ceea ce Michel Foucault numește „discursul legat de actul de a scrie, contemporan cu desfășurarea lui și zăvorât în el”¹. Totul se petrece aici ca și cum literatura și-ar fi epuizat sau depășit resursele modului său reprezentativ și ar vrea să se retragă în murmurul nedefinit al propriului său discurs. Poate romanul, după poezie, va ieși definitiv din perioada reprezentării. Poate povestirea, în singularitatea negativă pe care i-am recunoscut-o, a devenit pentru noi, ca arta pentru Hegel, *un lucru aparținând trecutului*, pe care trebuie să ne grăbim să-l observăm înainte ca el să fi părăsit cu desăvârșire orizontul nostru.

¹ *L'arrière-fable* — *L'Arc*, număr special consacrat lui Jules Verne, p. 6.

VEROSIMIL ȘI MOTIVAȚIE

SECOLUL al XVII-lea francez a cunoscut, în literatură, două mari procese ale verosimilului. Primul se situează pe terenul specific aristotelian al tragediei — sau mai exact, în acest caz, al tragi-comediei — : este disputa *Cid*-ului (1637); cel de-al doilea extinde jurisdicția la domeniul povestirii în proză : este procesul romanului *La Princesse de Clèves* (1678). În ambele cazuri, într-adevăr, examenul critic al unei opere s-a redus în esență la o dezbatere asupra verosimilului uneia dintre acțiunile constitutive ale fabulei : purtarea Chimènei față de Rodrigue după moartea contelui, mărturisirea făcută de doamna de Clèves soțului ei.¹ În ambele cazuri se poate observa, de asemenea, cât de mult se deosebește verosimilul de adevărul istoric sau particular : „Este adevărat, spune Scudéry, că Chimène se căsătorește cu Cidul, dar nu este verosimil ca o fată cu simțul onoarei să se căsătorească cu ucigașul tatălui ei”²; și Bussy-Rabutin scrie : „Mărturisirea făcută de doamna de Clèves soțului ei este neobișnuită și nu poate fi spusă decît într-o povestire adevărată ; dar atunci cînd născocеști una, este ridicol să-ți înzestrezi eroina cu un sentiment atît de extraordinar.”³ În ambele cazuri se vedește iarăși cît se poate de clar legătura strînsă, sau mai bine zis amalgamul între noțiunile de verosimil și bunăcuviință,

¹ Nu vom mai reveni aici asupra detaliilor acestor două procese, ale căror piese pot fi găsite pe de o parte în A. Gasté, *La Querelle du Cid*, Paris, 1898, și pe de altă parte în colecția din anul 1678 a ziarului *Mercur Galant*, în Valincour, *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1678), ediție procurată de A. Cazes, Paris (1925), și în *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, Paris, 1679. O scrisoare a lui Fontenelle către *Mercur* și o alta a lui Bussy-Rabutin către D-na de Sévigné, sînt publicate în apendice la ediția Cazes a romanului *La Princesse de Clèves*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, la care trimit aici toate citatele din roman. Despre teoriile clasice ale verosimilului, a se consulta René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, 1927, și Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1962.

² *Observations sur le Cid*, în Gasté, p. 75.

³ *La Princesse de Clèves*, ed. Cazes, p. 198.

amalgam perfect reprezentat de ambiguitatea bine cunoscută (*obligatie și probabilitate*) a verbului *a trebui*: subiectul piesei *Le Cid* este deficitar pentru că Chimène *nu trebuia* să-l primească pe Rodrigue după duelul fatal, să dorească victoria lui asupra lui Don Sanche, să accepte, chiar și tacit, perspectiva unei căsătorii etc.; acțiunea din *La Princesse de Clèves* este deficitară pentru că doamna de Clèves *nu trebuia* să-l ia pe soțul ei drept confident, — ceea ce înseamnă evident că aceste acțiuni sînt contrare în același timp bunelor moravuri¹ și oricărei previziuni rezonabile: infracțiune și accident. Abatele d'Aubignac, excluzînd din teatru un act istoric ca uciderea Agrippinei de către Nero, scrie de asemenea: „Această barbarie ar apărea celor care ar vedea-o nu numai oribilă, dar și de necrezut, pentru că ea *nu trebuia să se întîmple*”; tot el scrie, într-un mod mai teoretic: „Scena nu prezintă lucrurile așa cum au fost, ci așa cum *trebuiau să fie*.”² Se știe încă de la Aristotel că subiectul teatrului — și, prin extindere, al oricărei ficțiuni — nu este nici adevărul, nici posibilul, ci verosimilul, dar se tinde la identificarea din ce în ce mai evidentă a verosimilului cu *ceea ce ar trebui să fie*. Această identificare și opoziția între verosimil și adevăr sînt enunțate concomitent, în termeni tipic platonicieni, de către abatele Rapin: „Adevărul nu face lucrurile decît așa cum sînt și verosimilul le face cum ar trebui să fie. Adevărul este aproape întotdeauna imperfect, prin amestecul de condiții particulare care îl compun. Nimic nu se naște în lume care, născîndu-se, să nu se îndepărteze de perfecțiunea ideii sale. Trebuie să căutăm originale și modele în verosimil și în principiile universale ale lucrurilor, pe care

¹ Așa cum sînt înțelese în epocă. Lăsînd la o parte insipida dezbateră de fond, să notăm numai caracterul aristocratic destul de pronunțat al celor două critici în ansamblul lor: în *Le Cid*, spiritul de vendetă și de pietate familială prevalînd asupra sentimentelor personale, iar în *La Princesse*, săvîrea legăturii conjugale și disprețul față de orice fel de intimitate afectivă între soți. Bernard Pingaud rezumă foarte bine (*Madame de La Fayette*, Seuil, p. 145) opinia majorității cititorilor, ostili mărturisirii, prin această frază: „Procedul doamnei de Clèves li se pare *cît se poate de burghez*.”

² *La Pratique du Théâtre* (1657), ed. Martino, Alger, 1927, p. 76 și 68. Subliniat de Gérard Genette.

nimic material sau particular nu le corupe".¹ Astfel *bună-cuviința internă* se confundă cu *conformismul*, sau *conveniența*, sau *proprietatea* moravurilor cerută de Aristotel, ceea ce este în mod evident un element al verosimilului: „Prin proprietatea moravurilor, spune La Mesnardière, poetul trebuie să înțeleagă că nu trebuie niciodată să înfățișeze, în afară numai dacă este absolut necesar, o fată vitează, o femeie savantă, un valet înțelept... Să aduci pe scenă aceste trei categorii de persoane cu aceste calități nobile, înseamnă să refuzi de-a dreptul verosimilul obișnuit... (Tot în afară numai dacă este absolut necesar) să nu faci niciodată dintr-un asiatic un războinic, dintr-un african un credincios, dintr-un persan un necredincios, dintr-un grec un iubitor de adevăr, dintr-un trac un generos, dintr-un german un subtil, dintr-un spaniol un modest, dintr-un francez un nepoliticos.”² De fapt, verosimilul și buna-cuviință se întâlnesc sub același criteriu, și anume „tot ceea ce este conform cu opinia publică.”³ Această „opinie”, reală sau presupusă, este aproape ceea ce am numi astăzi o ideologie, adică un corpus de maxime și prejudecăți care constituie o viziune asupra lumii și în același timp un sistem de valori. Putem deci, deopotrivă, enunța judecata cu privire la neverosimil fie într-o formă etică, cum ar fi: *Le Cid* este o piesă proastă fiindcă dă drept exemplu purtarea unei fiice denaturate⁴, fie într-o formă logică, cum ar fi: *Le Cid* este o piesă proastă pentru că i se atribuie o purtare condamnată unei fete prezentată ca fiind cinstită⁵. Dar este cât se poate de clar că aceeași maximă se află la baza acestor două judecăți și anume că *o fată nu trebuie să se mărite cu ucigașul tatălui ei*, sau că *o fată cinstită nu se mărită cu ucigașul tatălui ei*; sau, mai bine și mai modest spus, că *o fată cinstită nu trebuie să se mărite cu...*, etc :

¹ *Réflexions sur la Poétique* (1674), *Oeuvres*, Amsterdam, 1709, II, pp. 115—116.

² *La Poétique* (1639), citat de Bray, *op. cit.*, p. 221.

³ Rapin, *op. cit.*, p. 114. Aceasta este definiția verosimilului dată de el.

⁴ Scudéry (Gasté, pp. 79—80): deznodământul *Cidului* „șochează bunele moravuri”, întreaga piesă „este un foarte prost exemplu”.

⁵ Chapelain (*Ibid.* pag. 365): „Subiectul *Cidului* este defectuos în partea sa esențială... căci... buna-cuviință a moravurilor unei fete prezentată ca fiind virtuoasă nu este păstrată de către Poet”.

ceea ce înseamnă că un asemenea fapt ar putea fi, la limită, posibil și de conceput, dar numai *ca un accident*. Or teatrul (ficțiunea) nu trebuie să reprezinte decît *esențialul*. Purtarea imorală a Chimènei, imprudența doamnei de Clèves sînt acțiuni „extravagante” conform termenului atît de expresiv utilizat de Bussy, și *extravaganța este un privilegiu al realului*.

Aceasta este, caracterizată în linii mari, atitudinea spirituală pe care se bazează în mod explicit teoria clasică a verosimilului, și implicit toate sistemele de verosimilitate încă în vigoare în genuri populare precum romanul polițist, foiletonul sentimental, western-ul etc. De la o epocă la alta, de la un gen la altul, conținutul sistemului, cu alte cuvinte cuprinsul normelor sau *judecăților de esență* care îl constituie, poate varia în totul sau doar în parte (d'Aubignac remarcă, de exemplu, că verosimilul politic al grecilor, care erau republicani și a căror „credință” era că „monarhia e întotdeauna tiranică”, nu mai e admisibil pentru un spectator francez din secolul al XVII-lea: „nu vrem deloc să credem că regii pot fi răi”¹; ceea ce subzistă și definește verosimilul este principiul formal al respectului pentru normă, adică existența unui raport de implicație între purtarea particulară atribuită cutărui personaj și cutare maximă generală², implicită și admisă. Acest raport de implicație funcționează și ca un principiu de *explicație*: generalul determină și deci explică particularul; a înțelege comportarea unui personaj (de exemplu) înseamnă a o putea raporta la o maximă admisă, și această referire este primită ca o întoarcere de la efect la cauză: Rodrigue îl provoacă pe conte *pentru că* „nimic nu poate împiedica un fiu de nobil să răzbune moartea tatălui său”, și invers, o anumită comportare este de neînțeles, sau *extravagantă*, atunci cînd nici o maximă admisă n-o poate justifica. Pentru a înțelege mărturisirea doamnei de Clèves, ar trebui s-o raportăm la

¹ *Pratique du Théâtre*, pp. 72—73.

² Se știe că pentru Aristotel o maximă este expresia unei generalități privind comportările umane (*Retorica*, II, 1394 a); dar e vorba de maximele oratorului. Maximele verosimilului pot fi de un grad de generalitate foarte variabil, căci se știe bine, de exemplu, că verosimilul comediei nu este același cu cel al tragediei sau al epopeei.

o maximă cum ar fi: „o femeie cinstită trebuie să împărtășească totul soțului ei“; în secolul al XVII-lea această maximă nu este admisă (ceea ce de fapt înseamnă că nu există); i-ar fi preferată mai degrabă aceasta, propusă în *Mercurie Galant* de către un cititor scandalizat: „o femeie nu trebuie să se încumete niciodată să provoace neliniște soțului său“, purtarea principesei este deci de neînțeles în sensul precis că este o *acțiune fără maximă*. Și se știe de altfel că Doamna de La Fayette este prima care revendică, prin gura eroinei sale, gloria puțin cam scandaloasă a acestei anomalii: „Am să-ți fac o mărturisire ce n-a fost făcută niciodată unui soț“; și din nou: „Ciudățenia unei astfel de mărturisiri, pentru care nu mai găsea un alt exemplu“; și din nou: „Nu există în lume o altă aventură asemănătoare cu a mea“; și chiar (aici trebuie să ținem seama de situație, care îi impune să se prefacă în fața reginei-delfine, dar oricum cuvintele sînt de reținut): „Această poveste nu mi se pare deloc verosimilă“¹. O asemenea paradă de originalitate este prin ea însăși o sfidare a spiritului clasic; trebuie totuși să adăugăm că pe de altă parte Doamna de la Fayette se pusese oarecum la adăpost, plasîndu-și eroina într-o asemenea situație încît mărturisirea devenea singura ieșire posibilă, justificînd astfel prin *necesar* (cu sensul grecesc al cuvîntului *anankaion* la Aristotel, acela de inevitabil) ceea ce nu putea fi justificat prin verosimil: soțul său vrînd s-o oblige să revină la curte, doamna de Clèves este *silită* să-i înfățișeze motivul retragerii sale, după cum de altfel prevăzuse dinainte: „Dacă domnul de Clèves se încăpățînează să o împiedice sau să-i afle motivele, poate-i voi face rău, și mie de asemenea, spunîndu-i-le.“ Dar ne dăm seama că acest fel de motivație nu este decisiv în ochii autoarei, din moment ce această frază este contestată de o alta: „Se întreba de ce a făcut un lucru atît de riscat, și găsea că pornise s-o facă aproape fără să fi avut intenția“²; într-adevăr, o intenție constrînsă nu este chiar o intenție; singurul răspuns la *de ce*, este: *pentru că nu putea face altfel*, dar acest *pentru că* de necesitate nu

¹ *La Princesse de Clèves*, pp. 109, 112, 126 și 121.

² *Ibid.*, p. 105, 112.

este de-o foarte înaltă demnitate psihologică și pare a nu fi fost deloc luat în seamă în cearta mărturisirii: după „morală” clasică, singurele motive respectabile sînt motivele de verosimilitate.

Povestirea verosimilă este deci o povestire ale cărei acțiuni răspund, ca tot atîtea aplicații sau cazuri particulare, unui corp de maxime admise ca fiind adevărate de către publicul căruia i se adresează, dar aceste maxime, prin însuși faptul că sînt admise, rămîn cel mai adesea implicite. Raportul între povestirea verosimilă și sistemul de verosimilitate căruia i se supune este deci prin esență mut: convențiile genului funcționează ca un sistem de forțe și de constrîngerii naturale, cărora povestirea li se supune oarecum fără a le percepe, și *a fortiori* fără a le numi. În western-ul clasic, de exemplu, regulile de comportare (între altele) cele mai stricte sînt aplicate fără a fi vreodată explicate, fiindcă sînt de la sine înțelese în contractul tacit dintre operă și publicul său. Verosimilul este deci aici un semnificat fără semnificant, sau mai degrabă nu are alt semnificant decît opera însăși. De unde plăcerea destul de mare pe care o dau operele verosimile, plăcere care adesea compensează, cu prisosință, sărăcia sau platitudinea ideologiei lor: relativa tăcere a funcționării lor.

La celălalt capăt al lanțului, adică la extrema opusă a acestei stări de verosimil implicit, s-ar găsi operele cele mai emancipate de orice fidelitate față de *opinia publicului*. Aici, povestirea nu se mai preocupă de respectarea unui sistem de adevăruri generale, ea nu depinde decît de un adevăr particular sau de o imaginație profundă. Originalitatea radicală, independența unei astfel de poziții o situează într-adevăr, din punct de vedere ideologic, la antipodul servilității verosimilului; dar ambele atitudini au un punct comun, și anume dispariția în egală măsură a comentariilor și justificărilor. Să cităm numai ca exemple pentru cea de-a doua atitudine tăcerea disprețuitoare în care este învăluită în *Le Rouge et le Noir* tentativa de omor a lui Julien împotriva doamnei de Rênal, sau în *Vanina Vanini* căsătoria finală a Vaninei cu prințul Savelli: aceste acțiuni brutale nu sînt în ele însele mai „incomprehensibile” decît multe altele, și chiar celui mai neîndemînic dintre romancierii realiști nu i-ar fi greu să le justifice prin mijloacele unei psihologii

să-i zicem confortabile ; dar pare-se că Stendhal a ales deliberat, prin refuzul lui de a da orice explicație, să le păstreze, sau poate să le confere acea individualitate sălbatică ce constituie imprezizibilul marilor acțiuni — și al marilor opere. Accentul de adevăr, la mii de leghe de orice fel de realism, nu se desparte aici de sentimentul violent al unui arbitrar din plin asumat, și care neglijează să se justifice. Există poate ceva de acest gen în enigmatică *La Princesse de Cleves*, căreia Bussy-Rabutin îi reproșă că „a urmărit mai degrabă să nu semene cu celelalte romane decât să urmeze bunul-simț“. Vom remarca în orice caz acest efect, care ține poate în același timp de partea sa de „clasicism“ (adică respectul pentru verosimil) și de partea sa de „modernism“ (disprețul pentru verosimilitate) : extrema rezervă a comentariului și absența aproape totală a maximelor generale¹, lucru ce poate surprinde într-o povestire a cărei redactare finală i se atribuie uneori lui La Rochefoucauld și care trece cel puțin drept romanul unui „moralist“. În realitate, nimic nu e mai străin stilului său ca epifraza² sentențioasă : ca și cum acțiunile ar fi întotdeauna mai prejos sau mai presus de orice comentariu. Acestei situații paradoxale îi datorează poate *La Princesse de Cleves* valoarea sa exemplară ca tip și emblemă a povestirii pure.

Modul în care cele două „extremități“, reprezentate aici de povestirea verosimilă cea mai docilă și de povestirea neverosimilă cea mai emancipată, se întâlnesc în același mutism cu privire la mobilurile și maximele acțiunii, în prima prea evidente, în a doua prea obscure pentru a fi expuse, ne determină în mod logic să presupunem în scara povestirilor o „gradație“ în maniera pascaliană, unde rolul

¹ Bernard Pingaud (*op. cit.*, p. 139) afirmă contrariul, ceea ce surprinde oarecum, chiar dacă ținem seama de cele câteva rare maxime atribuite unor personaje, care nu intră în discuția noastră (singura excepție, cu atât mai marcată : seria maximelor lui Nemours asupra balului, pp. 37—38).

² Aici termenul este deviat de la sensul retoric strict (expansiune neașteptată dată unei fraze în aparență încheiată), pentru a desemna orice intervenție a *discursului* în *povestire* : adică aproape ceea ce retorica numea, printr-un cuvânt care ne-a devenit din alte motive incomod... *epifonem*.

primei trepte, care este *ignoranța naturală*, ar fi deținut de povestirea verosimilă, iar rodul celei de-a treia trepte, cu *ignoranța savantă care se cunoaște*, de povestirea enigmatică; ar rămîne deci să reperăm tipul de povestire corespunzînd *intermediarului*, tipul de povestire *semi-abilă*, altfel spus: povestirea care a ieșit din tăcerea naturală a verosimilului și n-a ajuns încă la tăcerea profundă a ceea ce ne-ar place să numim, împrumutînd titlul unei cărți a lui Yves Bonnefoy, *improbabilul*. Înlăturînd, pe cît posibil, din această gradatie, orice conotație valorizantă, am putea situa în zona medie un tip de povestire prea îndepărtat de poncifurile verosimilului pentru a putea conta pe un consens al opiniei comune, dar în același timp prea atașat asentimentului acestei opinii pentru a-i impune fără comentarii acțiuni a căror rațiune ar risca atunci să-i scape: povestire prea originală (poate prea „adevărată”) pentru a mai fi transparentă publicului său, dar încă¹ prea timidă sau prea complezentă pentru a-și asuma opacitatea. O astfel de povestire ar fi obligată să caute a-și crea transparența care îi lipsește multiplicînd explicațiile, suplinind de fiecare dată maximele, ignorate de public, capabile să justifice conduita personajelor sale și înlănțuirea intrigilor, în fine, inventîndu-și propriile poncifuri și simulînd în întregime și pentru nevoile propriei cauze un *verosimil artificial* care ar fi teoria — de astă dată obligatoriu explicită și declarată — a propriei sale practici. Acest tip de povestire nu este o pură ipoteză, îl cunoaștem cu toții, și, sub formele lui degradate, îmbîcsește încă literatura cu inepuizabila lui vorbărie. Aici să-l considerăm mai degrabă sub aspectul său cel mai glorios, care se întîmplă să fie și cel mai caracteristic, și cel mai accentuat: este vorba, evident, de povestirea balzaciană. Deseori au fost ironizate (și deseori imitate) acele clauze pedagogice care introduc cu puternică masivitate întoarcerile în trecut explicative din *La Comédie humaine*: *Iată de ce... Pentru a înțelege cele ce urmează, sînt necesare poate cîteva explicații... Aceasta necesită o explicație... Este nece-*

¹ Termenul nu trebuie luat într-un sens temporal. Dacă există aici o evoluție istorică, ea este departe de a fi riguroasă.

sar să intrăm aici în câteva detalii... Pentru a înțelege această întâmplare este necesar... etc. Dar demonul explicativ, la Balzac, nu are în vedere exclusiv, și nici în principal, înlănțuirea faptelor; manifestarea sa cea mai frecventă și cea mai caracteristică este tocmai justificarea faptului particular printr-o lege generală, care se presupune a fi necunoscută, sau poate uitată de către cititor, și pe care naratorul trebuie să i-o comunice sau să i-o amintească, de unde și acele ticuri bine cunoscute: *Ca toate fetele bătrîne... Când o curtizană... Numai o ducesă...* Viața de provincie, de exemplu, presupusă a fi la o distanță cvasietnografică de cititorul parizian, oferă prilejul unei solitudini didactice inepuizabile: „Domnul Grandet se bucura la Saumur de o reputație ale cărei cauze și efecte nu vor fi pe deplin înțelese de persoanele care n-au trăit cât de cât în provincie... Aceste cuvinte trebuie să li se pară obscure celor care nu au observat încă moravurile specifice orașelor împărțite în cartiere bogate și cartiere sărace... Doar voi, bieți iloti de provincie pentru care distanțele sociale sînt mai lungi de parcurs decît pentru parizienii în ochii cărora ele se micșorează din zi în zi... doar voi veți înțelege...”¹ Pătruns fiind de această dificultate, Balzac n-a cruțat nimic pentru a constitui și a impune, și se știe cât de bine a reușit în această privință, un verosimil provincial, care este o adevărată antropologie a provinciei franceze, cu structurile sale sociale (după cum am văzut), caracterele sale (avarul provincial de tip Grandet opus avarului parizian de tip Gobseck), categoriile sale profesionale (a se vedea avocatul de provincie din *Illusions perdues*), moravurile sale („viața mărunță care se duce în provincie... moravurile oneste și severe ale provinciei... unul dintre acele războaie fără cruțare care se duc în provincie”), trăsăturile sale intelectuale („acel geniu al analizei pe care îl au provincialii... cât sînt de calculați oamenii din provincie... cât de bine știu să se prefacă oamenii din provincie”), pasiunile sale („una din acele dușmănii surde și capitale, cum se întîlnesc în provincie”): sînt tot

¹ Eugénie Grandet, ed. Garnier, p. 10; *Illusions perdues*, p. 36; *Ibid.*, p. 54.

atîtea formule¹ care, alături de multe altele, alcătuiesc un fel de *background* ideologic „necesar înțelegerii” unei bune părți din *La Comédie humaine*: Balzac, după cum se știe, are „teorii despre orice”², dar aceste teorii nu sînt expuse doar de dragul teoretizării, ci sînt în primul rînd în slujba povestirii: ele îi servesc în fiecare clipă drept garanție, justificare, drept *captatio benevolentiae*, ele îi astupă toate fisurile și marchează toate răspîntiile.

Căci adesea povestirea balzaciană este destul de departe de acea înlănțuire infailibilă care i se atribuie în virtutea propriilor sale asigurări, și de ceea ce Maurice Bardèche numește „aparenta sa rigoare”; același critic observă astfel numai în *Le Curé de Tours* „puterea abatelui Troubert, conducător ocult al Congregației, pleurezia domnișoarei Gamard și complezența vicarului general, care moare tocmai cînd este nevoie de pelerina sa episcopală”, ca fiind tot atîtea „coincidențe puțin cam prea numeroase pentru a trece neobservate”³. Dar nu numai aceste capricii ale hazardului dezvăluie cititorului neîncrezător, la fiecare cotitură, ceea ce Valéry ar fi numit *mîna lui Balzac*. Mai puțin evidente, dar mai numeroase și în fond mai importante, sînt intervențiile care se referă la determinarea comportărilor, individuale și colective, și care vădesc voința autorului de a conduce acțiunea, cu orice preț, într-o anumită direcție și nu în alta. Marile secvențe de intrigă pură, intrigă modernă, precum „executarea” lui Rubempré în partea a doua din *Illusions perdues*, sau intrigă juridică, precum cea a lui Séchard în partea a treia, sînt pline de asemenea acțiuni decisive ale căror consecințe ar putea la fel de bine să fie cu totul altele, de asemenea „erori fatale” care ar fi putut determina victoria, de acele „abilități desăvîrșite” care ar fi trebuit să se transforme într-o catastrofă. Cînd un personaj de-al lui Balzac este pe calea reușitei, toate actele sale contribuie la aceasta; cînd alunecă pe panta eșecului, toate actele sale — care pot fi aceleași, la fel de bine —

¹ Eugénie Grandet, *Le Curé de Tours*, *La Vieille Fille*, *Le Cabinet des Antiques*, *passim*.

² Claude Roy, *Le Commerce des classiques*, p. 191.

³ Balzac romancier, p. 253.

duc la pieirea lui¹: nu există o mai frumoasă ilustrare a incertitudinii și reversibilității lucrurilor omenești. Dar Balzac nu acceptă să recunoască această indeterminare de care profită totuși fără scrupule, și mai puțin încă lasă să se întrevadă modul în care el însuși manevrează cursul evenimentelor: și tocmai aici intervin justificările teoretice. „Destul de des — recunoaște el însuși în *Eugénie Grandet*² — anumite acțiuni ale vieții omenești par, *literar vorbind*, *neverosimile*, deși sînt adevărate. Dar oare aceasta nu se întâmplă din pricină că omitem aproape întotdeauna să proiectăm asupra hotărîrilor noastre spontane un fel de lumină psihologică, neexplicînd motivele concepute în mod misterios care le-au necesitat?... Multă lume preferă să nege deznodămintele decît să măsoare forța raporturilor, a nodurilor, a legăturilor care sudează tainic două fapte în ordinea morală“. Vedem deci că „lumina psihologică“ are de fapt ca funcție, aici, înlăturarea neverosimilului, dezvăluind — sau presupunînd — *raporturile*, *nodurile*, *legăturile* care asigură, de bine, de rău, coerența a ceea ce Balzac denumеște ordinea morală. De unde acele entimeme caracteristice discursului balzacian, ce umplu de bucurie pe cunoscători, din care unele își ascund cu greu funcția de colmatare. Astfel, de ce oare nu ghicește domnișoara Cromon sentimentele lui Athanase Granson? „Capabilă să inventeze rafinamentele de grandoare sentimentală care o pierduseră inițial, ea nu le mai recunoștea la Athanase. Acest fenomen moral nu va părea neobișnuit oamenilor care știu că virtuțile inimii sînt tot atît de independente de cele ale spiritului pe cît sînt facultățile geniului de noblețea sufletului. Oamenii compleți sînt atît de rari încît Socrate, etc.“³ De ce oare Birotteau nu este pe deplin satisfăcut de existența sa după ce a intrat în stăpînirea moștenirii lui Chapeloud? „Deși ajunsese la bunăstarea pe care o dorește orice ființă și la care visase

¹ „În viața ambițioșilor și a tuturor celor care nu pot parveni decît cu ajutorul oamenilor și lucrurilor, printr-un plan de comportare mai mult sau mai puțin pus la punct, urmărit, menținut, se ivește un moment critic cînd o forță oarecare îi supune la grele încercări: totul le lipsește dintr-o dată, firele se rup, se încurcă, nenorocirea apare peste tot“. (*Illusions perdues* p. 506). La Balzac această forță se numește adesea Balzac.

² P. 122. Subliniat de noi.

³ *La Vieille Fille*, p. 101. Subliniat de noi.

atît de des, *cum* oricui îi e greu, *chiar* unui preot, să trăiască fără o marotă, de optsprezece luni abatele Birotteau înlocuise cele două pasiuni ale sale satisfăcute, prin dorința de a ocupa un post de canonic.“¹ De ce același abate Birotteau abandonează oare salonul domnișoarei Gamard (ceea ce, după cum se știe, este chiar originea dramei)? „Cauza acestei dezertări este ușor de înțeles.“² *Deși* vicarul era unul din cei cărora într-o zi trebuie să le aparțină raiul în virtutea hotărîrii: Fericiți cei săraci cu duhul!, *asemeni* multor proști, el nu putea suporta plictiseala pe care i-o provocau alți proști. Oamenii săraci cu duhul seamănă cu buruienile care se simt bine în pămînturile fertile, și le place cu atît mai mult să fie distrați cu cît se plictisesc ei înșiși.“³ Este evident că am putea spune tot atît de bine contrariul, la nevoie, și nu există maxime care să cheme mai irezistibil răstălmăcirea ducassiană. Dacă ar fi necesar, domnișoara Cormon ar recunoaște la Athanase propriile sale gingășii, pentru că *gîndurile mari vin din inimă*; Birotteau s-ar mulțumi cu apartamentul său pentru că *un prost n-are destulă stofă ca să fie ambițios*; s-ar simți bine în salonul beoțian al domnișoarei Gamard pentru că *asinus asinum fricat* etc. Se întîmplă dealtfel ca același fapt să antreneze succesiv două consecințe opuse, la o distanță de cîteva rînduri: „Întrucît natura spiritelor înguste le îndeamnă să ghicească lucrurile mărunte, el se cufundă deodată în adînci meditații despre aceste patru evenimente imperceptibile pentru oricare altul“; dar: „Vicarul recunoștea, puțin cam tîrziu de fapt⁴, semnele unei persecuții surde... ale căror intenții dușmănoase ar fi fost fără îndoială mult mai repede ghicite de un om inteligent.“⁵ Sau iarăși: „Cu acea agerime cercetătoare pe care o capătă preoții obișnuiți să dirijeze conștiințele și să

¹ *Le Curé de Tours*, p. 11. Să urmărim aici *concatenatio rerum* pînă la sfîrșit, unde vedem o cauză mare zămislind un efect mic: „...*Iată de ce* probabilitatea numirii sale, speranțele care i se dăduseră la doamna de Listomère îl zăpăciră *atît de tare*, încît nu-și aminti că-și uitase acolo umbrela decît cînd ajunse acasă la el.“ Subliniat de noi.

² Frumos exemplu de *denegație*.

³ *Ibid.*, p. 23. Subliniat de noi.

⁴ Adevăratul motiv al acestei întîrzieri este că Balzac avea nevoie de un început *in medias res*.

⁵ *Ibid.*, p. 13 și p. 14.

răscolească nimicuri în adîncul confesionalului, abatele Birotteau "... ; dar : „Abatele Birotteau, care nu avea de loc experiența lumii și a moravurilor acesteia, și care își ducea viața între liturghie și confesional, ocupat în mare măsură să hotărască în cazurile de conștiință cele mai ușoare, în calitatea sa de confesor al pensioanelor orașului și al cîtorva suflete pioase care-l apreciau, abatele Birotteau putea fi considerat un copil mare.“¹ Bineînțeles, este și neglijență în aceste mici contradicții pe care Balzac le-ar fi putut cu ușurință elimina dacă și-ar fi dat seama de ele, dar asemenea lapsusuri dezvăluie și profunde ambivalențe, pe care „logica“ povestirii nu le poate reduce decît la suprafață. Abatele Troubert reușește pentru că la cincizeci de ani se hotărăște să se prefacă, ascunzîndu-și ambiția și *capacitatea*, și să treacă drept bolnav, ca Sixtus al cincilea, dar o conversiune atît de bruscă ar putea la fel de bine să trezească neîncrederea clerului din Touraine (ea trezește dealtfel neîncrederea abatelui Chapeloud) ; pe de altă parte, el reușește și pentru că a fost făcut de Congregație „proconsulul necunoscut al regiunii Touraine“ ; de ce această alegere ? datorită „poziției canonicului în senatul femeiesc care făcea atît de bine poliția orașului“, datorită, de asemenea, „capacității sale personale“² : vedem cum, aici ca și în alte romane, „capacitatea“ unui personaj este o armă cu două tăișuri : motiv pentru a-l înălța, motiv pentru a nu avea încredere în el și deci pentru a-l distruge. Asemenea ambivalențe de motivație îi lasă deci romancierului toată libertatea, cu obligația pentru el de a insista, cu ajutorul epifrazei, cînd pe o valoare, cînd pe cealaltă. Între un imbecil și un intrigant profund, de exemplu, partida este egală : după cum hotărăște autorul, abilul va cîștiga datorită abilității sale (aceasta este lecția din *Le Curé de Tours*), sau va fi victima propriei sale abilități (aceasta este lecția din *La Vieille Fille*). O femeie jignită poate, după dorință, fie să se răzbune de ciudă, fie să ierte din dragoste : doamna de Bargeton onorează, succesiv, cele două virtualități în *Illusions perdues*. De

¹ *Ibid.*, p. 14 și p. 16.

² *Ibid.*, p. 72.

vreme ce orice sentiment poate la fel de bine, la nivelul psihologiei românești, să justifice orice comportare, determinările sînt aproape întotdeauna, aici, pseudo-determinări; și totul se petrece ca și cum Balzac, conștient și neliniștit de această libertate compromițătoare, ar fi încercat să o disimuleze multiplicînd, puțin cam la întîmplare, acele *pentru că, deci, căci*, toate acele motivații pe care le-am numi *pseudo-subiective* (după cum Spitzer numea „pseudo-obiective” motivațiile atribuite de Charles-Louis Philippe personajelor sale), și a căror abundență suspectă nu face decît să ne sublinieze, la urma urmelor, ceea ce ele ar vrea să mascheze : *arbitrariul povestirii*.

Acestei tentative disperate îi datorăm cel puțin unul din exemplele cele mai uimitoare de ceea ce am putea numi invadarea povestirii de către discurs. Desigur, la Balzac, discursul explicativ și moralist mai este încă, cel mai adesea (și oricîtă plăcere i-ar face autorului, iar în mod accesoriu cititorului), strict subordonat intereselor povestirii, și echilibrul între aceste două forme ale vorbirii românești pare a fi oarecum menținut; cu toate acestea, chiar ținut în frîu de un autor foarte vorbăreț dar foarte atașat de mișcarea dramatică, discursul se desfășoară, proliferază și adesea pare a fi pe punctul de a înăbuși cursul evenimentelor pe care are funcția să le explice. Astfel încît predominanța narativului este de pe acum dacă nu contestată, cel puțin amenințată, în această operă reputată totuși ca fiind sinonimă cu „romanul tradițional”. Încă un pas și acțiunea dramatică va trece pe planul doi; povestirea își va pierde relevanța în favoarea discursului: preludiu la disoluția genului românesc și afirmarea *literaturii*, în sensul modern al cuvîntului. De la Balzac la Proust de exemplu, distanța este mai mică decît s-ar crede — și Proust, dealtminteri, o știa mai bine ca oricine.

Să revenim acum la cele două dispute asupra verosimilului. În mijlocul acestor mărturii atît de caracterizate de *iluzie realistă* — de vreme ce se discută dacă Chimène sau doamna de Clèves *au avut* sau *n-au avut dreptate* să acționeze așa cum au făcut-o, pentru ca două secole mai tîr-

ziu să se cerceteze care au fost „adevăratele“ lor mobile¹ —, vom întâlni două texte foarte departe de o asemenea atitudine ca aspect și intenție, și care au în comun (în ciuda unor mari diferențe de amploare și de perspectivă) un fel de cinism literar destul de salubru. Primul este un pamflet de aproximativ zece pagini, atribuit în general lui Sorel, și intitulat *Le Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris, Marguillier de sa Paroisse*². Autorul are pretenția că exprimă, împotriva opiniei „doctilor“ reprezentati de Scudéry, părerea „poporului“, care își bate joc de Aristotel și judecă meritul pieselor după plăcerea pe care i-o produc: „Consider că (*Le Cid*) este foarte bun pentru unicul motiv că a fost foarte apreciat“. Acest apel la judecata publicului va fi, după cum se știe, atitudinea constantă a autorilor clasici, și în special a lui Molière; argument de altfel decisiv împotriva regulilor care pretind că se bazează numai pe preocuparea pentru eficacitate. Mai puțin clasică, și chiar, am putea spune, tipic barocă, este precizarea că plăcerea pe care o provoacă *Le Cid* constă în „ciudățenia

¹ Un exemplu pentru această atitudine îl constituie Jacques Chardonne: „Această mărturisire a fost criticată în secolul al XVII-lea. A fost considerată inumană și mai ales neverosimilă. Nu există decît o explicație: este o nesăbuiță. Dar o asemenea nesăbuiță nu este posibilă decît dacă o soție își iubește soțul“. Iar mai sus: „Doamna de Clèves nu-l iubește deloc (pe soțul ei). Crede numai că-l iubește. Dar îl iubește mai puțin decît i se pare. Și totuși îl iubește mult mai mult decît o știe ea însăși. Aceste incertitudini intime constituie complexitatea și întreaga mișcare a sentimentelor reale.“ (*Tableau de la littérature française*, Gallimard, 128). Explicația este seducătoare, ea nu are decît neajunsul de a uita că sentimentele doamnei de Clèves — pentru soțul ei ca și pentru Nemours — nu sînt sentimente reale, ci sentimente de ficțiune și de limbaj: adică sentimente pe care le epuizează totalitatea enunțurilor prin care povestirea le semnifică. A ne întreba despre realitatea (în afara textului) sentimentelor doamnei de Clèves este tot atît de himeric ca a ne întreba cîți copii avea în realitate Lady Macbeth, sau dacă don Quijote îl citise într-adevăr pe Cervantes. Este desigur legitim să căutăm semnificația profundă a unui act ca acela al doamnei de Clèves, considerat ca un lapsus (o *étourderie*) care trimite la vreo realitate mai obscură: dar atunci, cu voie sau fără voie, nu întreprindem psihanaliza doamnei de Clèves, ci pe aceea a Doamnei de La Fayette, sau (și) pe aceea a cititorului. De exemplu: „Dacă doamna de Clèves se destăinuște domnului de Clèves, o face pentru că pe el îl iubește; dar domnul de Clèves nu este soțul ei: este tatăl ei.“

² Gasté, pp. 230—240.

și extravaganta sa“. Această plăcere a ciudățeniei, pe care o confirmă Corneille în Examenul său din 1660, amintind că vizita, atât de criticată, pe care Rodrigue o face Chimènei după moartea contelui, a provocat „un anume freamăt în asistență, care manifestă o minunată curiozitate și o atenție sporită“, pare să dovedească îndeajuns că această conformitate cu opinia nu este singurul mijloc de a obține adeziunea publicului: ceea ce nu este departe de a contesta întreaga teorie a verosimilului, sau de a impune reșezarea ei pe baze noi. Dar iată și punctul capital al argumentării, unde vom vedea că această apărare este nedespărțită de o anumită formă nepertinentă a ceea ce vom numi mai târziu, în altă parte, *dezvăluirea procedenței*: „Știu, spune Sorel, că nu este deloc plauzibil (=verosimil) ca o fată să fi vrut să se mărite cu ucigașul tatălui său, *dar aceasta a oferit prilejul să se spună cuvinte frumoase...* Știu bine că regele greșește când, în loc să trimită să-l aresteze pe don Gormas, îl trimite să se roage de împăcare, dar dacă *lucrurile nu s-ar fi petrecut așa, acesta n-ar fi murit...* Știu că regele trebuia să fi dat ordin în port, fiind avertizat de intențiile maurilor, *dar dacă ar fi făcut-o, Cidul n-ar mai fi putut să-i facă acel mare serviciu care îl obligă pe rege să-l ierte.* Știu bine că infanta este un personaj inutil, *dar trebuia umplută piesa.* Știu bine că don Sanche este un biet neghiob, *dar trebuia să-și ofere spada ca s-o speri pe Chimène.* Știu tot atât de bine că nu era nevoie ca don Gormas să-i spună slujnicei sale despre ceea ce urma să se hotărască în consiliu: *dar autorul n-a știut să spună toate acestea în alt mod.* Știu bine că acțiunea se petrece când la palat, când în piața publică, când în cameră la Chimène, când în apartamentul infantei sau al regelui, și totul este atât de confuz încât uneori treci dintr-un loc în altul ca prin minune, fără să fi deschis vreo ușă: *dar autorul avea nevoie de toate acestea.*“¹ În toiul disputei, la câteva săptămîni după verdictul Academiei, o asemenea apărare însemna a da cu bățul în baltă; dar astăzi, când Scudéry, Chapelain și Richelieu sînt morți, iar *Le Cid* mai viu ca niciodată, putem recunoaște că Sorel are gură de aur și spune cu voce tare ceea ce orice autor cu siguranță că-și

¹ Subliniat de noi.

spune în gînd : la eternul *de ce ?* al criticii verisimiliste, adevăratul răspuns este : *pentru că am nevoie de toate acestea*. Verosimilul și buna-cuviință nu sînt foarte adesea decît oneste frunze de viță, și nu este rău ca din cînd în cînd — spre marea revoltă a bigotelor — un epitrop să dezvăluie anumite funcții.

Le Jugement du Cid voia să fie, în felul său indiscret, o apărare a piesei ; *Lettres à Madame la Marquise de *** sur le sujet de la Princesse de Clèves* ale lui Valincour (1679) se prezintă mai curînd ca o critică a romanului ; critică adesea riguroasă în detaliu, dar a cărei seriozitate constituia mai degrabă un omagiu decît un atac. Această carte se compune din trei „Scrisori“, dintre care prima tratează despre *felul cum este condusă povestirea și modul în care se înlanțuie evenimentele*, a doua despre *sentimentele personajelor*, și a treia despre *stil*. Neglijînd-o aici pe cea de-a treia, trebuie să remarcăm mai întîi că a doua scrisoare o reia adesea pe prima, și că nu „sentimentele“ îl interesează cel mai mult pe Valincour. Astfel că mărturisirea, piesă capitală în dezbateră instituită în *Mercure Galant*, nu îi inspiră (abținere demnă de remarcat) *nici un* comentariu psihologic despre doamna de Clèves, ci numai un elogiu al efectului patetic produs de această scenă, urmat de o critică a atitudinii soțului, și de evocarea unei scene asemănătoare dintr-un roman al doamnei de Villedieu. Dacă Valincour critică frecvent, după obiceiul epocii, comportarea personajelor (imprudența doamnei de Clèves, neîndemînarea și indiscreția domnului de Nemours, lipsa de perspicacitate și pripeala domnului de Clèves, de exemplu), nu o face decît în măsura în care aceasta interesează desfășurarea povestirii, ceea ce constituie adevărata sa preocupare. Ca și Sorel, deși cu mai puțină dezinvoltură, Valincour pune accentul pe funcția diferitelor episoade : am văzut astfel scena mărturisirii justificată prin ceea ce am putea numi *funcția sa imediată* (pateticul) ; Valincour o examinează de asemenea în *funcția sa pe termen*, care este și mai importantă. Căci principesa nu mărturisește numai soțului ei sentimentul pe care-l încearcă pentru un alt bărbat (pe care nu-l numește : de unde un prim efect pe termen, curiozitatea și ancheta domnului de Clèves) ; ea îl mărturisește, fără să știe, și lui Nemours, ascuns la numai doi pași, și care aude

tot, și se recunoaște după anumite detalii¹. De unde efectul produs asupra lui Nemours, oscilînd între bucurie și dispare; de unde confidența lui Nemours, care povestește întreaga aventură unuia dintre prietenii săi, care o va repeta iubitei sale, care o va repovesti reginei-delfine, care o va repeta doamnei de Clèves în prezența lui Nemours (scenă !); de unde reproșurile pe care principesa le face soțului ei pe care îl bănuiește în mod firesc de a fi la originea indiscrețiilor; reproșuri reciproce ale domnului de Clèves aduse soției sale; iată cîteva efecte pe termen ale acestei scene a mărturisirii, care au fost și sînt încă² neglijate de cea mai mare parte a cititorilor, fascinați de dezbaterea asupra motivelor, într-atît este de adevărat că întrebarea *cum se explică aceasta?* îi face să uite o alta, *la ce servește aceasta?* Valincour însă n-o uită deloc. „Știu de asemenea foarte bine, spune el în legătură cu confidența lui Nemours, că ea este introdusă *pentru a pregăti* situația stînjenitoare în care se vor găsi *mai apoi* doamna de Clèves și domnul de Nemours în camera reginei-delfine“, și mai apoi: „Este adevărat că dacă n-ar fi făcut aceste greșeli nici unul, nici celălalt, împlinirea din camera doamnei-delfine nu ar fi avut loc“. Și ceea ce reproșează el unor asemenea mijloace este de a fi produs aceste efecte cu prea multă cheltuială, compromițînd astfel, în sensul tare al cuvîntului, *economia* povestirii: „O aventură nu costă oare prea scump cînd îl costă pe eroul cărții greșeli de simțire și de comportare?“ : sau : „Este supărător faptul că ea nu a putut fi introdusă în povestire decît în dauna verosimilului“³. Se vede că Valincour este departe de răutăcioasa toleranță a lui Sorel : greșelile împotriva verosimilului (imprudențele unei femei prezentată ca fiind înțeleaptă, necuviințele unui gentilom etc.) nu-l lasă indiferent ; dar în loc să condamne aceste

¹ „Aceasta amintește oarecum de *L'Astrée*“ spune Fontenelle (ed. Cazes, p. 197). Bineînțeles : dar pentru că *La Princesse de Clèves*, ca și *L'Astrée*, este un roman.

² Despre situația lui Nemours în acest episod și în altul, a se vedea totuși Michel Butor, *Répertoire*, pp. 74—78, și Jean Rousset, *Forme et Signification*, pp. 26—27.

³ *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves*, ed. A. Cazes, p. 113—114. Subliniat de noi.

neverosimilități pentru ele însele (ceea ce reprezintă tocmai iluzia realistă) ca un Scudéry sau un Bussy, el le judecă în funcție de povestire, după raportul de rentabilitate care leagă efectul de mijlocul prin care a fost produs, și nu le condamnă decît în măsura în care acest raport este deficitar. Astfel, dacă scena din camera reginei-delfine costă scump, ea este în sine atît de reușită, „încît plăcerea pe care mi-a produs-o m-a făcut să uit restul”¹, adică neverosimilul mijloacelor: balanță în echilibru. Dimpotrivă, în ceea ce privește prezența lui Nemours cu ocazia mărturisirii: „Mi se pare că nu depindea decît de autor să-i creeze o ocazie mai puțin primejdioasă, și îndeosebi mai naturală (= mai puțin oneroasă) pentru a auzi ceea ce voia să știe”². Și tot astfel, în ceea ce privește moartea prințului provocată de un raport incomplet al spionului său, care l-a văzut pe Nemours intrînd noaptea în parcul Coulommiers, dar care nu a știut să vadă (sau să spună) că această vizită nu avu- sese consecințe. Spionul se comportă ca un prost și stăpînul său ca un nesăbuit și: „nu știu dacă autorul n-ar fi făcut mai bine să se servească de puterea sa absolută pentru a-l face să moară pe domnul de Clèves, decît să creeze pentru moartea sa un pretext atît de puțin verosimil ca acela de a nu fi vrut să asculte tot ceea ce gentilomul său avea să-i spună”³: încă un efect care costă prea scump; știm bine că domnul de Clèves trebuie să moară din cauza dragostei so- ției sale pentru Nemours, dar conjunctura adoptată este stîngace. Legea povestirii, așa cum o pune în evidență im- plicit Valincour, este simplă și brutală: *scopul trebuie să justifice mijloacele*. „Autorul nu reglează prea scrupulos comportarea eroilor săi: nu-i pasă că uneori își pierde capul, cu condiția ca aceasta să-i pregătească *întîmplări neobiș- nuite*”; și mai departe: „De îndată ce vreunul dintre per- sonaje... spune sau face ceva care ni se pare a fi o gre- șeală, nu trebuie să o privim ca în celelalte cărți, ca pe ceva care trebuie suprimat; dimpotrivă, putem fi siguri că acest lucru este pus acolo *pentru a pregăti* un eveniment

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 217—218.

extraordinar¹. Apărarea autorului este *felix culpa*; rolul criticului nu este de a condamna greșeala *a priori*, ci de a cerceta ce fericire atrage după sine, de a le măsura pe una cu cealaltă și de a hotărî dacă într-adevăr fericirea scuză greșeala. Și adevăratul păcat, în ochii săi, va fi greșeala care nu aduce fericire, adică scena costisitoare și totodată fără utilitate, ca întâlnirea dintre doamna de Clèves și domnul de Nemours într-o grădină, după moartea prințului: „Ceea ce mi s-a părut cel mai ciudat în această aventură este inutilitatea ei. Ce rost are să te străduiești să presupui un lucru atît de extraordinar... ca să-l termini într-un chip atît de bizar? Doamna de Clèves este scoasă din singurătatea ei și dusă într-un loc unde nu are obiceiul să meargă; și toate acestea ca să aibă mîhnirea de a-l vedea pe domnul de Nemours, ieșind pe ușa din spate“²: mai mare daraua decît ocaua.

O critică atît de pragmatică nu este, evident, de natură să satisfacă pe amatorii de suflet, și este ușor de înțeles de ce cartea lui Valincour nu are o presă prea bună: uscăciune a inimii, îngustime a spiritului, formalism steril, astfel de reproșuri sînt, în asemenea cazuri, inevitabile — și fără importanță. Să încercăm mai degrabă să desprindem din această critică elementele unei teorii funcționale a povestirii și, în mod accesoriu, ale unei definiții, de asemenea funcțională (poate ar fi mai bine să spunem *economică*) a verosimilului.

Trebuie să pornim, ca de la un dat fundamental, de la acel *arbitrariu al povestirii* de care am vorbit, care îl fascina și îl dezgusta pe Valéry, de la acea libertate vertiginoasă pe care o are povestirea, mai întîi de a adopta la fiecare pas o orientare sau alta (de pildă libertatea ca, după ce a enunțat *Marchiza...* să urmeze cu *ieși*, sau cu *se întoarce*, sau *cînta*, sau *adormi* etc.): arbitrariu, deci de *direcție*; apoi, de a se opri și de a se dilata prin adăugirea unei circumstanțe, informații, indicații, catalize³ (de pildă

¹ *Ibid.*, p. 119, p. 125. Subliniat de noi.

² *Ibid.*, pp. 129—130.

³ Cf. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, *Communications* 8, p. 9.

latitudinea de a propune, după *Marchiza*... enunțuri ca *de Sévigné*, sau o *femeie înaltă, uscată și trușășă*, sau *ceru să-i vină trăsura și...*: arbitraru de expansiune. „Poate ar fi interesant să facem odată o operă care să arate la fiecare din articulațiile ei diversitatea care se poate înfățișa aici spiritului, și din care el alege urmarea unică ce va fi dată în text. Aceasta ar însemna să substituim iluziei unei determinări unice și care imită realul, pe aceea a unui posibil — în — fiecare — clipă, care ni se pare mai adevărată.”¹ Trebuie totuși să remarcăm că această libertate, de fapt, nu este infinită, și că *posibilul* de fiecare clipă este supus unui anumit număr de restricții combinatorii care pot fi foarte bine comparate cu acelea pe care le impune corectitudinea sintactică și semantică a unei fraze: povestirea are și ea criterii de „gramaticalitate”, care fac, de pildă, ca după enunțul: *Marchiza ceru să-i vină trăsura și...* să ne așteptăm mai degrabă la: *ieși să faci o plimbare* decât la: *se culcă*. Dar fără îndoială, ca metodă este mai sănătos să considerăm povestirea mai întâi ca fiind complet liberă și după aceea să înregistrăm diversele sale determinări ca pe tot atâtea restricții acumulate, decât să postulăm la început o „determinare unică și care imită realul”. Apoi, trebuie să admitem că ceea ce îi apare cititorului ca determinări mecanice n-a fost produs ca atare de către narator. După ce a scris: *Marchiza, disperată...*, nu este tot atât de liber să continue cu... *comandă o sticlă de șampanie* ca și cu: *luă un pistol și își zbură creerii*; dar în realitate lucrurile nu se petrec astfel: scriind *Marchiza...*, autorul știe de pe acum dacă va termina scena cu o petrecere sau cu o sinucidere, și deci alege ceea ce se află la mijloc în funcție de sfârșit. Spre deosebire de ceea ce sugerează punctul de vedere al cititorului, nu *disperată* determină pistolul, ci pistolul determină *disperată*. Pentru a reveni la exemple mai canonice, domnul de Clèves nu moare *pentru că* gentilomul său se poartă ca un prost, ci gentilomul se poartă ca un prost *pentru că* domnul de Clèves să moară, sau, cum spune Valincour, *pentru că* autorul *vrea* să-l facă să moară pe domnul de Clèves și *pentru că* această finalitate a povestirii de ficțiune este *ultima ratio* a fiecăruia

¹ Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, I, p. 1467.

din elementele sale. Să-l cităm pentru ultima dată pe Valincour: „Cînd un autor face un roman, îl privește ca o lume mică pe care o creează el însuși; el consideră toate personajele acestei lumi drept creațiile sale, al căror stăpîn absolut este el însuși. Poate să le dea avere, inteligență, valoare, cît dorește; să le facă să trăiască sau să moară, după cum îi place, fără ca vreunul din personaje să aibă dreptul a-i cere socoteală de purtarea lui: *nici chiar cititorii* nu pot s-o facă, și critică un autor că a făcut să moară prea curînd un erou numai acela care nu poate ghici motivele pe care le-a avut, *la ce trebuia să servească această moarte în continuarea povestirii sale.*”¹ Aceste determinări *retrograde* constituie tocmai ceea ce numim arbitrariul povestirii, adică nu chiar indeterminarea, ci determinarea mijloacelor de către scopuri, și, pentru a vorbi mai brutal, *a cauzelor de către efecte*. Tocmai această logică paradoxală a ficțiunii ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul ei funcțional, adică între altele prin relația ei cu altă unitate², și să o explicăm pe prima (în ordinea temporalității narrative) prin cea de a doua, și așa mai departe — de unde reiese că ultima este cea care le impune pe toate celelalte, și pe ea nimic nu o impune: loc prin esență al arbitrariului, cel puțin în imanența povestirii însăși, căci după aceea ne este îngăduit să-i căutăm altundeva toate determinările psihologice, istorice, estetice etc. pe care le dorim. Conform acestei scheme, în *La Princesse de Clèves*, totul ar fi legat de acest *telos*: doamna de Clèves, văduvă, nu se va căsători cu domnul de Nemours, pe care-l iubește, tot așa cum, în *Bérénice*, totul este legat de deznodămîntul enunțat de Suetoniu: *dimisit invitus invitam*.

Este o schemă, desigur, și încă o schemă al cărei efect reductor este mai puțin sensibil în cazul unei opere al cărei desen este (după cum se știe) prin excelență *linear*. Totuși ea sacrifică, în trecere, ceea ce am numit adineauri *funcția imediată* a fiecărui episod: aceste funcții sînt totuși func-

¹ Valincour, *Lettres...*, p. 216. Subliniat de noi.

² Cf. Roland Barthes, *art. cit.*, p. 7: „Sufletul oricărei funcțiuni este, dacă putem spune astfel, germenul său, ceea ce îi permite să însămînțeze povestirea cu un element care se va coace mai tîrziu”.

ții, și adevărata lor determinare (*preocuparea pentru efect*) este tot o finalitate. Există deci, în realitate, și chiar în povestirea cea mai unilinară, o *supradeterminare funcțională* oricând posibilă (și de dorit): mărturisirea doamnei de Clèves are astfel, în afara funcției sale pe termen lung în înlanțuirea povestirii, un mare număr de funcții pe termen scurt sau mijlociu, dintre care le-am văzut pe cele principale. Pot de asemenea să existe forme de povestire a căror finalitate se exercită nu printr-o înlanțuire lineară, ci printr-o determinare în fascicul: astfel aventurile lui don Quijote în prima parte a romanului se determină mai puțin unele pe altele cât sînt toate determinate (în aparență doar, să ne amintim aceasta, determinarea reală fiind inversă) de „nebunia” Cavalerului, care deține un fascicul de funcțiuni ale căror efecte vor fi desfășurate în timpul povestirii, dar care sînt în mod logic pe același plan. Există fără îndoială multe alte scheme funcționale posibile și există, de asemenea, funcții estetice difuze, al căror punct de aplicare rămîne flotant și în aparență nedeterminat. N-am putea desigur să spunem, fără a aduce prejudicii adevărului operei, că în *La Chartreuse de Parme* acest *telos* este ca Fabrice del Dongo să moară într-o mănăstire la două leghe de Sacca, sau în *Madame Bovary* ca Homais să primească Legiunea de onoare, sau Bovary să moară dezamăgit sub bolta sa de verdeață, sau... Adevărata *funcție globală* a fiecăruia din aceste opere, Stendhal și Flaubert ne-o arată destul de exact¹ ei înșiși: aceea a romanului *Madame Bovary* este de a fi un roman de *culoare cafenie*, după cum *Salammbô* va fi de *culoare purpurie*; aceea a romanului *La Chartreuse de Parme* este de a da aceeași „senzație” ca pictura lui Correggio și muzica lui Cimarosa. Studiul unor atari efecte depășește oarecum mijloacele actuale ale analizei structurale a povestirii²; dar aceasta nu ne autorizează să ignorăm statutul lor funcțional.

¹ Să nu confundăm totuși funcția cu intenția: o funcție poate fi în mare măsură involuntară, o intenție poate fi ratată, sau depășită de realitatea operei: intenția globală a lui Balzac în *La Comédie humaine* era, după cum se știe, de a face concurență stării civile.

² La urma urmelor, narativitatea unei opere narative nu-i epuizează existența, nici măcar literaritatea. Nici o povestire literară nu este *numai* o povestire.

Numim deci aici arbitrarul al povestirii funcționalitatea ei, ceea ce poate părea pe bună dreptate o denumire prost aleasă; rațiunea ei de a fi este de a conota un anume paralelism de situații între povestire și limbă. Se știe că și în lingvistică, termenul de arbitrar, propus de Saussure, este contestat; dar el are meritul, pe care uzajul l-a făcut astăzi imprescriptibil, de a se opune unui termen simetric, care este: *motivație*. Semnul lingvistic este arbitrar și în sensul că nu este justificat decât prin funcția sa, și se știe că motivația semnului, și în special a „cuvântului”¹, este în conștiința lingvistică un caz tipic de iluzie realistă. Or termenul de motivație (*motivacija*) a fost fericit introdus (ca și cel de funcție) în teoria literară modernă de către formalistii ruși pentru a desemna modul în care funcționalitatea elementelor povestirii se ascunde sub o mască de determinare cauzală: astfel, „conținutul” poate să nu fie decât o motivație, adică o justificare *a posteriori* a formei care, de fapt, îl determină: don Quijote este înfățișat ca erudit pentru a justifica intruziunea pasajelor critice în roman, eroul byronian este sfîșiat ca să se justifice caracterul fragmentar al compoziției poemelor lui Byron, etc.² Motivația este deci aparența și alibiul cauzalist pe care și-l dă determinarea finalistă care este regula ficțiunii³: *pentru că* însărcinat să-l facă uitat pe *de ce*? — și deci să neutralizeze, să realizeze (cu sensul de: a face să treacă drept reală) ficțiunea, ascunzînd ceea ce are *aranjat*, cum spune Valincour, adică artificial: pe scurt, fictiv. Răsturnarea de determinări, care

¹ Exemplu clasic, citat (sau inventat) de Grammont, *Le Vers français*, p. 3: „Și cuvîntul *table* (*masă*)? Vedeți cît de bine dă impresia unei suprafețe plane care se sprijină pe patru picioare”.

² Cf. Erlich, *Russian formalism*, cap. XI.

³ Importanța alibiului este evident variabilă. Ea este maximă, se pare, în romanul realist de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În perioade mai vechi (Antichitate, Evul Mediu, de exemplu), o stare mai frustă sau mai aristocratică a povestirii nu încearcă să-și disimuleze funcțiile: „*Odiseea* nu comportă nici o surpriză; totul este spus dinainte; și tot ceea ce este spus, se întîmplă... Această certitudine în înfăptuirea evenimentelor prezise afectează profund noțiunea de intrigă... Ce are comun intriga de cauzalitate cu care sîntem obișnuiți cu această intrigă de predestinare proprie *Odiseei*”? (Tzvetan Todorov, „Le Récit primitif”, *Tel Quel*, n. 30, p. 55).

transformă raportul (artificial) de la mijloc la scop într-un raport (natural) de la cauză la efect, este instrumentul însuși al acestei *realizări*, evident necesară pentru consumul obișnuit, care cere ca ficțiunea să fie cuprinsă într-o iluzie, fie și imperfectă și pe jumătate simulată, de realitate.

Există deci o opoziție diametrală, din punct de vedere al economiei povestirii, între funcția unei unități și motivația sa. Dacă funcția ei este (vorbind în mare) la ce *servește*, motivația ei este ceea ce *îi trebuie* ca să-și ascundă funcția. Altfel spus, funcția este un profit, motivația un cost.¹ Randamentul unei unități narative, sau, dacă preferăm, *valoarea* sa, va fi deci diferența dată de scădere: funcție minus motivație. $V = F - M$, iată ceea ce am putea numi teorema lui Valincour². Nu trebuie să rîdem prea mult de acest sistem de măsură, puțin cam brutal, dar care este tot atît de bun ca oricare altul, și care ne furnizează în orice caz o definiție destul de oportună a verosimilului, pe care tot ceea ce precede ne va scuti să o justificăm mai mult: este o *motivație implicită și care nu costă nimic*. Aici deci $V = F - \text{zero}$, adică, dacă socotesc bine, $V = F$. După ce am măsurat o dată eficacitatea unei astfel de formule, nu ne mai mirăm de folosirea ei, nici chiar de abuzul său. Ce-am putea imagina oare mai economic, mai rentabil? Absența motivației, procedeul *nud*, atît de drag Formaliștilor? Dar cititorul, umanist prin esență, psiholog prin vocație, respiră cu greutate acest aer rarefiat; sau mai degrabă, oroarea de vid și presiunea sensului sînt atît de puternice încît această absență a semnului devine repede semnificantă. Non-motivația devine atunci, ceea ce este cu totul diferit, dar tot atît de economic, o *motivație-zero*. Astfel ia naștere un nou

¹ Trebuie totuși să facem dreptate, în afara narativității, eventualei funcții imediate a discursului motivant. O motivație poate fi oneroasă din punct de vedere al mecanicii narative, și mulțumitoare pe un alt plan, estetic de exemplu: cum ar fi plăcerea, ambiguă sau nu, pe care i-o procură cititorului lui Balzac discursul balzacian — și care poate merge pînă acolo încît să elimine complet punctul de vedere narativ. Nu pentru istorie îl citim pe Saint-Simon și nici pe Michelet.

² Este momentul să amintim aici că erudiți excelenți atribuie paternitatea reală a cărții *Lettres sur la Princesse de Clèves* nu lui Valincour, ci abatelui Bouhours.

verosimil¹, care este al nostru, pe care l-am adorat adineauri și pe care trebuie *de asemenea* să-l ardem: absența motivației *ca motivație*.

Vom formula acum într-un mod mai expeditiv conținutul puțin cam încărcat al acestui capitol:

1. Să distingem trei tipuri de povestire:

a) povestirea *verosimilă*, sau cu motivație implicită, exemplu: „Marchiza ceru să-i vină trăsura și plecă să se plimbe”.

b) povestirea *motivată*, exemplu: „Marchiza ceru să-i vină trăsura, dar se culcă, căci era foarte capricioasă” (motivație de gradul întâi sau motivație restrânsă), sau: „...căci, ca toate marchizele, era foarte capricioasă” (motivație de gradul doi sau motivație generalizantă).

c) povestirea *arbitrară*, exemplu: „Marchiza ceru să-i vină trăsura, dar se culcă”.

2. Constatăm atunci că, din punct de vedere formal, nimic nu separă tipul *a* de tipul *c*. Deosebirea dintre povestirea „arbitrară” și povestirea „verosimilă” nu depinde în fond decât de o judecată, de ordin psihologic sau de alt ordin, exterioară textului și eminent variabilă: în funcție de oră și loc, orice povestire „arbitrară” poate deveni „verosimilă”, și reciproc. Singura deosebire pertinentă este deci între povestirea *motivată* și cea *non-motivată* („arbitrară” sau „verosimilă”). Această deosebire ne aduce din nou, într-un mod evident, la opoziția deja recunoscută între povestire și *discurs*.

¹ Dacă admitem că verosimilul se caracterizează prin $M = \text{zero}$. Pentru cei care ar considera sordid acest punct de vedere economic, să amintim că în matematică (printre altele) economia definește eleganța.

LE JOUR, LA NUIT

NE PROPUNEM să începem aici, în legătură cu un caz foarte limitat, studiul unui sector încă neabordat, sau aproape, al semioticii literare, pe care am vrea să-l numim, cu o locuțiune voit ambiguă, și care nu pretinde să-și ascundă filiația bachelardiană, *poetica limbajului*. Ar fi vorba aici mai puțin de o semiologie „aplicată” la literatură cît de o explorare, oarecum preliterară, a resurselor, ocaziilor, inflexiunilor, limitărilor, constrîngerilor pe care fiecare limbă naturală pare să le ofere sau să le impună scriitorului, și mai cu seamă poetului care se folosește de ea. Trebuie spus *pare*, căci cel mai adesea „materia” lingvistică este nu atît *dată* cît construită, totdeauna interpretată, deci transformată printr-un fel de reverie activă care este în același timp acțiune a limbajului asupra imaginației și a imaginației asupra limbajului: reciprocitate evidentă, de exemplu, în paginile pe care Bachelard însuși le consacră foneticii acvatice a unor cuvinte ca : *rivière* (rîu), *ruisseau* (pîrîu), *grenouille* (broască) etc., în ultimul capitol din *L'Eau et les Rêves*. Aceste mimologii imaginare sînt în mod indisolubil, ca și cele pe care Proust le-a consemnat, printre altele, într-o pagină celebră din *Swann*, reverii ale cuvintelor¹ și reverii despre cuvinte, sugestii date de către limbă, și limbii, *imaginație a limbajului* în dublul sens, obiectiv și subiectiv, pe care-l putem da aici atributului.

Am vrea să considerăm deci în acest spirit, cu titlu oarecum experimental, semantismul imaginar al unui sistem parțial și foarte elementar, dar căruia frecvența sa, ubicuitatea, importanța sa cosmică, existențială și simbolică îi pot conferi o valoare de exemplu : este vorba de cuplul alcătuit, în limba franceză modernă, din cuvintele *jour* (zi) și *noit* (*noapte*). Desigur, nu urmărim aici să fim exhaustivi, și nici măcar să stabilim un „eșantion” cu adevărat reprezentativ. Este vorba pur și simplu, într-un chip cu totul artizanal, și

¹ „Da, într-adevăr, cuvintele visează” (*Poétique de la rêverie*, p. 16).

cu mijloace aflate mai la îndemână, să recunoaştem şi să schiţăm configuraţia unei parcele (înfime, dar centrale) din spaţiul verbal în interiorul căruia literatura îşi găseşte locul, ordinea şi jocul.

Cuplu de cuvinte, căci, şi aceasta este fără îndoială prima observaţie care se impune, cei doi termeni sînt în mod evident uniţi printr-o relaţie foarte strînsă, care nu lasă nici unuia dintre ei o valoare autonomă. Trebuie deci mai întîi să notăm acest raport de reciprocă implicaţie care desemnează masiv la prima vedere ziua şi noaptea ca două „contrarii”. Trebuie să mai observăm şi că această opoziţie nu este dată în lucruri, că ea nu este între „referenţi”, căci la urma urmei nici un obiect din lume nu poate fi cu adevărat considerat drept contrariul altuia; ea există numai între *semnificaţi*: limba este cea care face aici separarea, impunînd o discontinuitate ce-i este proprie unor realităţi care prin ele însele nu o comportă. Natura, cel puţin la meridianul nostru, trece pe nesimţite de la zi la noapte; limba, în schimb, nu poate trece pe nesimţite de la un cuvînt la altul: între *jour* şi *nuit* ea poate introduce cîteva vocabule intermediare precum *aube* (zori), *crépuscule* (crepuscul) etc., dar nu poate spune în acelaşi timp *jour* şi *nuit*, întrucîtva zi şi întrucîtva noapte. Sau cel puţin, după cum articularea intermediară dintre /b/ şi /p/ nu permite desemnarea unui concept intermediar între *bière* (bere) şi *pièrre*¹ (piatră), tot astfel amestecul întotdeauna posibil al semnificaţiilor nu are drept consecinţă un amestec al semnificaţiilor: semnul total este o consecinţă discretă. Să mă'adăugăm că această opoziţie este întărită în franceză prin izolarea fiecăreia dintre vocabule: o antonimie este evident cu atît mai netă cu cît opune doi termeni cît mai lipsiţi de sinonime. Dacă vrem să desemnăm, de exemplu, antonimul lui *lumière* (lumină), putem ezita între *ombre* (umbră), *obscurité* (obscuritate), chiar *ténèbres* (tenebre), şi, invers, pentru a avea antiteza la *obscurité*, de exemplu, avem de ales cel puţin între *lumière* şi *clarté*: în ceea ce priveşte *jour* şi *nuit*, nici o incertitudine nu este posibilă în nici un sens.

¹ A. Martinet, *Éléments*, p. 28.

Dar această opoziție masivă nu epuizează relația care unește cei doi termeni, și, în ciuda caracterului său de evidență imediată, ea nu este fără îndoială nici prima tră-sătură pe care ar trebui s-o rețină o analiză semantică mai riguroasă. Într-adevăr, opoziția între doi termeni nu capătă un sens decît în raport cu ceea ce fundamentează apropierea lor, și care este elementul lor comun : fonologia ne-a învățat că diferența nu este pertinentă, în lingvistică ca și în orice alt domeniu, decît pe un fond de asemănare. Or, dacă vrem să definim noaptea cu un minimum de precizie, trebuie să spunem că ea este, în interiorul duratei de douăzeci și patru de ore, determinată de rotația pămîntului, fracțiunea care se scurge între apusul și răsăritul aparent al soarelui, și invers, vom defini ziua ca fiind din aceeași durată totală, fracțiunea cuprinsă între răsăritul și apusul soarelui. Elementul de semnificație comun este așadar includerea în durata de douăzeci și patru de ore. Dar vom întîlni aici primul paradox al sistemului nostru : într-adevăr, pentru a desemna acest element comun altfel decît printr-o perifrază, limba franceză, după cum bine se știe, nu dispune decît de un singur lexem, care este, evident, cuvîntul *jour*, și ne este deci permis să spunem că *la nuit est la fraction du jour comprise, etc*¹. Altfel spus, relația între *jour* și *nuit* nu este numai de opoziție, deci de excludere reciprocă, ci și de includere : într-unul din sensurile sale, ziua exclude noaptea, în celălalt, ea o cuprinde, fiind astfel, după cum spune Blanchot, „întregul zilei și al nopții“². Avem deci aici o paradigmă cu doi termeni, dintre care unul servește de asemeni la desemnarea ansamblului paradigmei. Medicii cunosc bine această dificultate, și, cînd vor să desemneze fără ambiguitate durata de douăzeci și patru de ore, recurg la neologismul „barbar“ (adică grec) de *nycthemer*.

Această situație defectivă, foarte frecventă dealtfel, poate să apară aici ca fiind lipsită de pertinentă, căci contextul ia asupra-i de obicei, chiar și în poezie, sarcina de a elimina echivocurile cele mai grave, iar cînd Racine, de exemplu, opune

¹ Noaptea este partea de zi cuprinsă etc. (N. T.).

² *L'Espace littéraire*, p. 174.

*La lumière du jour, les ombres de la nuit*¹,

cititorul știe de îndată ce sens trebuie să atribuie cuvîntului *jour*. Dar trebuie să mergem și mai departe și să examinăm motivul acestei polisemii care nu va rămîne fără consecințe asupra discursului. O paradigmă defectivă este întotdeauna, se pare, semnul unei disimetrii semantice profunde între termenii săi. Confuzia lexematică între *le jour* cu sens restrîns și ceea ce am putea numi *l'archi-jour* arată foarte clar că opoziția dintre *jour* și *nuit* este una dintre acele opoziții pe care fonologii le numesc *privative*, între un termen marcat și un termen nonmarcat. Termenul nonmarcat, cel care este unul și același lucru cu paradigma, este *le jour*; termenul marcat, acela pe care-l marcăm și pe care-l remarcăm, este *la nuit*. *Le jour* este astfel desemnat drept termenul *normal*, drept versantul nespecificat al arhi-zilei, cel care nu trebuie să fie specificat pentru că se înțelege de la sine, pentru că reprezintă *esențialul*; *la nuit*, dimpotrivă, reprezintă accidentul, devierea, alterarea. Pentru a recurge la o comparație brutală, dar care ni se impune, și în legătură cu care vom regăsi mai departe alte implicații, să zicem că raportul dintre *jour* și *nuit*, este omolog, pe acest plan, cu raportul dintre *homme* (bărbat) și *femme* (femeie), și că el transpune același complex de valorizări contradictorii și complementare: căci, dacă pe de-o parte ziua se află valorizată ca fiind termenul forte al paradigmei, pe de altă parte și într-altfel noaptea se află valorizată ca fiind termenul notabil, remarcabil semnificativ prin devierea și diferența sa, și nu înseamnă că anticipăm asupra analizei de texte dacă spunem încă de pe acum că imaginația poetică este mai interesată de noapte decît de zi. Vom vedea mai departe cîteva dintre formele pe care le poate lua această valorizare secundă și inversă, care caută să compenseze valorizarea primă cristalizată în limbaj; să notăm cel puțin pentru moment acest fapt caracteristic: atunci cînd poezia compară între ele ziua și noaptea, comparația, fie ea explicită sau implicită într-o metaforă, operează aproape întotdeauna în același sens, care este, după cum se știe, acela de a raporta ceea ce este mai puțin cunoscut la ceea ce

¹ Lumina zilei, umbrele nopții (N. T.).

este mai cunoscut, ceea ce este mai puțin natural la ceea ce este mai natural, accidentalul la esențial, adică, în cazul nostru, noaptea la zi. Atunci când scriem :

*Et nous avons des nuits, plus belles que vos jours*¹,

atunci când numim stelele *ces fleurs de l'ombre*², noaptea este comparatul, adică subiectul comparației, iar ziua nu este decît comparantul ei, adică instrumentul comparației. Traectoria inversă pare a fi cu mult mai rară : există într-adevăr acel *jour noir plus triste que les nuits*³, în cel de al patrulea vers din ultimul *Spleen*, dar vedem imediat cît este de paradoxal, îndeajuns de paradoxal ca să inspire o comparație împotriva naturii. Mai găsim la Michel Deguy⁴ un exemplu care nu este decît aparent anormal, și care de fapt confirmă în mod subtil regula :

Au coeur de la nuit le jour

*Nuit de la nuit...*⁵

Aici ziua este comparată cu noaptea, definită în raport cu noaptea, așa cum definim de obicei noaptea în raport cu ziua ; dar este noaptea *în abis*, noaptea nopții, alterarea alterării : rămîne normă. Nici un poet, cred, n-ar fi scris în mod spontan invers : *la nuit, jour du jour*, pentru că o astfel de metaforă ar fi de-a dreptul de neconceput : negarea negației poate fi afirmație, dar afirmarea afirmației nu poate produce nici o negație. Algebra spune mai simplu : minus ori minus face plus, dar plus ori plus face întotdeauna plus. Noaptea nopții poate fi zi, dar ziua zilei este tot zi. Astfel, cuplul *jour/nuit* nu opune două contrarii ca părți egale, căci noaptea este mult mai mult contrariul zilei decît ziua contrariul nopții. De fapt, noaptea nu este decît *celălaltul* zilei, sau, cum s-a spus⁶ cu un cuvînt brutal și decisiv *reversul* ei. Și aceasta, desigur, fără reciprocitate.

¹ Și noi avem nopți mai frumoase decît zilele voastre, (N. T.).

² Aceste flori ale întinericului (N. T.).

³ Zi neagră mai tristă decît nopțile (N. T.).

⁴ *Oui Dire*, p. 33.

⁵ În inima nopții ziua / Noaptea nopții (N. T.).

⁶ Gilbert Durand, *Structures antropológicas de l'Imaginaire*, p. 512.

Astfel, valorizarea poetică a nopții este aproape întotdeauna reșimțită ca o reacție, ca o contravalorizare. Iubită sau temută, proslăvită sau exorcizată, noaptea este *cea despre care se vorbește*: dar s-ar zice că această vorbire nu se poate lipsi de zi. Am putea vorbi de zi fără a ne gândi la noapte, dar nu putem vorbi de noapte fără a ne gândi la zi: „Noaptea, spune Blanchot, nu vorbește decît despre zi“¹. A proslăvi noaptea înseamnă aproape cu necesitate a contesta ziua — și această referință inevitabilă este un omagiu involuntar adus supremației pe care am vrea să o contestăm. Găsim un astfel de exemplu caracteristic în acel imn închinat nopții cu care se termină *Le Porche du mystère de la deuxième Vertu*. Contravalorizarea este aici împinsă cît mai departe cu putință, deoarece autorul, cu obstinată retorică ce-i este proprie, se străduiește să stabilească, împotriva zilei, preeminența nopții, ca prioritate de fapt (*Je t'ai créée la première*²), și ca întîietate de drept, ziua nemaifiind pentru el decît un fel de infrațiune, o ruptură derizorie în marele vâl nocturn: *C'est la nuit qui est continue... C'est la nuit qui fait un long tissu continu, un tissu continu sans fin où les jours ne sont que des jours, ne s'ouvrent que comme des jours, c'est-à-dire comme des trous, dans une étoffe où il y a des jours*.³ Această revendicare a caracterului esențial al nopții, această surghiunire a zilei în accidental sînt puternic marcate în opoziția dintre singular și plural: împotrivindu-se, parcă, predispoziției obișnuite a limbii care opune, de exemplu, astrul zilei astrului nopților, Dumnezeu! lui Péguy nu vrea să cunoască decît *les jours* și *la nuit*: *O Nuit, tu es la nuit. Et tous les jours ensemble ne sont jamais le jour, ils ne sont, jamais, que des jours*.⁴ Dar cine nu vede totodată că însuși modul acesta înverșunat de a glorifica noaptea în *detrimentul* zilei dezmente autonomia pe care ar vrea s-o facă recunoscută? În fond, această pi-

¹ Loc. cit.

² Te-am creat cea dintîi (N. T.).

³ „Continuă este noaptea... Noaptea este cea care țese o mare pînză continuă, o pînză continuă fără de sfîrșit în care zilele nu sînt decît spărturi (jours), nu se deschid decît precum niște spărturi, adică precum niște găuri într-o pînză“ (N. T.).

⁴ „O, noapte, tu ești noaptea. Și toate zilele laolaltă nu sînt niciodată ziua, ele nu sînt niciodată altceva decît zile“ (N. T.).

oasă sofistică nu reușește să ascundă — căci limbajul dezvăluie întotdeauna ceea ce vrea să ascundă — tocmai faptul că preferința acordată nopții nu este, așa cum pretinde ea, o alegere licită și sancționată (sanctificată) de adeziunea divină, ci, dimpotrivă, o alegere vinovată, o opțiune pentru interdicție, o transgresiune.

Această disimetrie este evident fundamentală în opoziția celor doi semnificați. Dacă am vrea să epuizăm această opoziție, ar trebui să studiem și alte dezechilibre mai puțin imediat perceptibile. De fapt, singura relație semică cu adevărat simetrică este cea care opune ziua și noaptea pe plan temporal, ca fracțiuni separate prin răsăritul și apusul soarelui, și, de asemeni, metaforic, ca simboluri ale vieții și ale morții. În schimb, antiteza zilei ca lumină și a nopții ca întuneric șchioapătă oarecum: într-adevăr, *jour* este sinonim cu lumină în limba comună, printr-o metonimie uzuală absolut banală, ca atunci când spunem, de exemplu, *laisser entrer le jour dans une pièce* (a lăsa să intre lumina într-o încăpere); *nuit*, dimpotrivă, nu poate desemna întunericul, ca în *la nuit du tombeau* (noaptea mormântului) decât printr-o decizie stilistică ce ține desigur și ea de o folosire uzuală dar mai restrînsă, și specific literară (și chiar, fără îndoială, în mod și mai restrîns, poetică și oratorică). Altfel spus, raporturile semantice *jour/lumière* și *nuit/obscurité* sînt, în pură denotație, strict identice¹, dar extinderea și nivelul lor de întrebuintare și, în consecință, conotația lor sînt diferite: să reținem această nouă disimetrie pe care o vom regăsi mai departe sub un alt aspect, și care pare să indice deja, *grosso modo*, că conștiința lingvistică resimte semul „*obscurité*” ca mai puțin esențial pentru semnificația lui *nuit* decât semul

¹ În sincronie cel puțin. Studiul originilor ar aduce poate cîteva precizări, dar ele ar fi lipsite de orice relevanță într-o analiză care se referă în mod tipic la *conștiința lingvistică* a „francezei moderne”, care nu pare (dar această impresie ar trebui verificată mai îndeaproape) să fi variat prea mult în această privință în ultimele patru secole. De aceea nu avem a ne întreba, de exemplu, dacă sensul *lumière* este anterior sau posterior sensului temporal de *jour*, și nici măcar dacă etimologia — urmărită prin latină, pînă la rădăcinile indo-europene — justifică această întrebare: este de ajuns că sentimentul lingvistic actual percepe semul luminos ca secund și derivat, chiar dacă traiectoria diacronică este inversă.

„*luminosité*“ pentru semnificația lui *jour*. Un alt defect de simetrie, sensul derivat din *jour* ca deschidere, soluție de continuitate, pe care l-am întâlnit la *Péguy*, nu are nici un corespondent în semantismul lui *nuit*; în schimb, vom găsi cu ușurință în *nuit* un sem spațial de care *jour* pare să fie privat: *marcher dans la nuit* (a merge prin, noapte) este un enunț mult mai „natural“ pentru limbă decât *marcher dans le jour* (a merge prin zi). Există o spațialitate, (ar trebui mai curînd să spunem *spațiozitate*) privilegiată a nopții, care ține poate de deschiderea cosmică a cerului nocturn, și față de care mulți poeți s-au arătat sensibili. Să-l cităm, de exemplu, pe Supervielle :

...*La Nuit, toujours reconnaissable*
*A sa grande altitude où n'atteint pas le vent*¹.

Același poet ne face să vedem o altă valoare metaforică a lui *nuit*, de o foarte mare importanță simbolică : este sensul de profunzime intimă, de interioritate fizică sau psihică ; să trimitem aici, de exemplu, la analizele lui Gilbert Durand, care situează pe bună dreptate simbolurile intimității sub categoria *regimului nocturn al imaginii*. Spațialitatea nocturnă este așadar ambivalentă, noaptea, *poreuse et pénétrante* (poroasă și pătrunzătoare) este metaforă de exterioritate și totodată de interioritate, de altitudine și de profunzime, și știm cît de mult datorează *intimismul cosmic* al lui Supervielle acestei ambivalențe :

Nuit en moi, nuit en dehors,
Elles risquent leurs étoiles,
Les mêlant sans le savoir...
Mais laquelle des deux nuits,
Du dehors ou du dedans ?
L'ombre est une et circulante,
*Le ciel, le sang ne font qu'un*².

¹ Noaptea, ce poate fi totdeauna recunoscută / După marea-i înălțime unde n-ajunge vîntul (*Les Amis inconnus*, p. 139) (N. T.).

² *Nocturne en plein jour, La Fable du monde*, p. 88.

Noapte în mine, noapte în afară / Ele își riscă stelele / Amestecîndu-lă fără să știe... / Dar care din cele două nopți, / De dinafară sau dinlăuntru ? / Umbra este una și ea circulă, / Cerul, sîngele alcătuiesc un singur tot (N. T.).

Sau :

*Le jour monte, toujours une côte à gravir,
Toi, tu descends en nous, sans jamais en finir,
Tu te laisses glisser, nous sommes sur ta pente,
Par toi nous devenons étoiles consentantes.
Tu nous gagnes, tu cultives nos profondeurs,
Où le jour ne va pas, tu pénètres sans heurts*¹.

Observațiile precedente se situează toate, după cum s-a putut vedea, la nivelul semnificatului sau, pentru a utiliza în mod mai liber acest termen împrumutat de la Hjelmslev, care desemnează astfel decupajul și grupările de sens proprii unei stări a limbii, la nivelul *formeii conținutului*. Vom considera acum efectele de sens produse de semnificanții înșiși în afara semantismului lor explicit, în realitatea lor sonoră și grafică și în determinările lor gramaticale. Astfel de efecte de sens sînt în principiu inoperante în funcția denotativă a limbajului (ceea ce nu înseamnă că sînt cu totul absente din întrebuintarea sa curentă, care nu renunță să apeleze la ceea ce Bally numește „*valorile expresive*”), dar ele își găsesc întrebuintarea deplină în expresia literară, și mai ales în expresia poetică, în măsura în care aceasta exploatează, conștient sau nu, ceea ce Valéry numește *proprietațile sensibile* ale limbajului.

Trebuie să observăm mai întîi că cuvintele *jour* și *nuit*, considerate sub aspectul lor semnificant, sînt două dintre acele cuvinte simple, izolate, nondecompozabile, pe care lingviștii le consideră în general ca fiind cele mai caracteristice pentru limba franceză, și care, prin opoziție cu germana de exemplu, o situează, dimpreună cu engleza, în categoria limbilor mai mult „*lexicologice*” decît „*gramaticale*”². Or, dacă vom compara cuplul *jour/nuit* cu alte cupluri antonimice ca *justice/*

¹ *À la Nuit, L'Escalier*, p. 57.

Ziua suie, mereu un povîrniș ce trebuie urcat, / Tu cobori în noi, fără de sfîrșit, / Te lași să aluneci, alunecăm pe tine, / Prin tine devenim stele ce se supun, / Ne invadezi, ne cultivi adîncurile, / Și unde ziua nu ajunge, tu pătrunzi fără opreliști. (N. T.).

² Saussure, C.L.G., p. 183. Cf. de asemeni Bally, *Linguistique générale et linguistique française*.

injustice sau *clarté/obscurité* în care se exercită jocul vizibil al elementelor comune și al elementelor distinctive, vom observa că stadiul lexical pur, absența oricărei motivații morfologice, și deci a oricărei articulații logice, tinde să accentueze caracterul aparent „natural” al relației dintre *jour* și *nuit*. Aceste două cuvinte brute, fără morfem reperabil, reduse amîndouă la radicalul lor semantic, dar fiecare în mod autonom și fără nici o trăsătură comună, par astfel să se opună nu ca două forme, ci ca două substanțe, ca două „lucruri”, sau mai curînd, cuvîntul ni se impune de la sine, ca două *elemente*. Caracterul substanțial al vocabulelor pare aici să răspundă celui al semnificațiilor, contribuind poate să suscite iluzia acestora. Cînd utilizează cuvinte derivate, cu o puternică articulare morfologică, precum *clarté* sau *obscurité*, travaliul poeziei, în efortul său general de naturalizare și de reificare a limbajului constă în a șterge motivația intelectuală în favoarea unor asociații mai fizice, deci mai imediat seducătoare pentru imaginație. În cazul unor lexeme „elementare” ca *jour* și *nuit*, el este oarecum scutit de această reducere prealabilă, și se poate presupune că valoarea poetică a unor astfel de vocabule ține într-o mare măsură de însăși opacitatea lor, care le susține dinainte de la orice motivație analitică și care, prin aceasta chiar, le face mai „concrete”, mai deschise doar reveriilor imaginației sensibile.

În exemplul de care ne ocupăm, aceste efecte legate de forma semnificantului se reduc în esență la două categorii, pe care le vom considera în mod succesiv din necesități de expunere, deși acțiunile lor pot fi de fapt simultane: este vorba mai întîi de valorile de ordin fonic sau grafic, și apoi de cele care țin de apartenența fiecăruia dintre termenii cuplului la un gen gramatical diferit.

Prima categorie face apel la fenomene semantice a căror existență și valoare n-au încetat să fie dezbătute de la apariția lui *Cratylus*; neputînd intra aici în această dezbatere teoretică, vom postula ca admise un anume număr de po-

ziții ce nu sînt unanim acceptate. Putem porni în orice caz de la o observație memorabilă a lui Mallarmé; acesta, regretînd „că discursul nu izbutește să exprime obiectele prin tușe corespunzînd coloritului sau aspectului lor, și care există în instrumentul vocii“, citează, în sprijinul acestui reproș adus caracterului arbitrar al semnului, două exemple convergente din care doar unul ne va interesa aici: „Alături de cuvîntul *ombre*, opac, *ténèbres* se întunecă puțin; ce decepție în fața perversității ce conferă, în mod contradictoriu, lui *jour* un timbru obscur, iar lui *nuit* un timbru luminos.“¹

Această observație se întemeiază pe una din datele expresivității fonice cel mai puțin contestate, și anume aceea că o vocală așa-zis ascuțită, ca *Y* semiconsoană și /i/ din *nuit*, poate evoca, printr-o sinestezie naturală, o culoare deschisă sau o impresie luminoasă, și că, dimpotrivă, o vocală așa-zis gravă, ca /u/ din *jour*, poate evoca o culoare închisă, o impresie de întunecime: virtualități expresive sensibil întărite în situația de cuplu, în care un fel de omologie, sau proporție cu patru termeni, vine să sublinieze (sau să înlocuiască) corespondențele cu doi termeni, eventual slabe, în sensul că, chiar dacă se contestă echivalențele de la termen la termen /i/ = luminos și /u/ = întunecat, se va admite mai ușor proporția /i/ este pentru /u/ ceea ce luminos este pentru întunecat. În privința acestor efecte sonore, trebuie fără îndoială să mai adăugăm și o altă observație, care se va referi numai la *nuit*: vocalismul său constă dintr-un diftong format din două vocale „luminoase“ cu timbru foarte apropiat, separate printr-o nuanță destul de fină, comparabilă, să spunem, celei care face să se deosebească strălucirea galbenă a aurului de strălucirea albă a argintului, disonanțe ce contribuie la luminozitatea subtilă a acestui cuvînt. Ar mai trebui să ținem seama și de anumite efecte vizuale care vin să întărească sau să devieze jocul sonori-

¹ *Oeuvres complètes*, ed. Pléiade, p. 364. Să precizăm că, împotriva uzajului, Mallarmé desemnează prin *ici* primul termen numit, și prin *là*, pe cel de-al doilea. Găsim o remarcă identică la Paulhan: „Cuvîntul *nuit* este luminos ca și cum ar vrea să spună *zi*, iar cuvîntul *jour* este obscur și întunecat ca și cum ar desemna *noaptea*“. (*Oeuvres*, t. III, 3, p. 273).

răților, căci poezia, știm prea bine, și, în general, imaginația lingvistică nu se sprijină numai pe impresii auditive, iar poeți ca Claudel¹ au avut dreptate să atragă atenția asupra rolului formelor grafice în cadrul reveriei cuvintelor. După cum spune foarte bine Bally, „cuvintele scrise, mai ales în limbile cu ortografie capricioasă și arbitrară, ca engleza și franceza, se înfățișează ochiului sub forma unor imagini globale, a unor *monograme*: dar, mai mult, această imagine vizuală poate fi întrucîtva asociată semnificației sale, astfel încît monograma devine *ideogramă*“.² De aceea este important să remarcăm aici că între literele *u* și *i* există o nuanță grafică analogă celei pe care am observat-o între fenomenele corespunzătoare, un dublu efect de subțirime și de acuitate pe care prezența alăturată a dreptelor din *n* inițial și din *t* final, avîntîndu-se vertical, o subliniază încă și mai mult: atît pe plan vizual cît și pe plan sonor, *nuit* este un cuvînt imponderabil, viu, ascuțit. Pe de altă parte trebuie să notăm în *jour*, fie și numai efectul de greutate și de densitate oarecum sufocantă ce rezultă din „falsul diftong“ *ou*, pe care consoanele din preajmă nu-l pot atenua: este evident că acest cuvînt ar fi mai imponderabil într-o grafie fonetică. Aceste evocări sinestezice sînt confirmate, sau poate provocate, de către unele dintre acele asociații așa-zis *lexicale*, care pornesc de la asemănări fonice și / sau grafice dintre cuvînte pentru a sugera un fel de afinitate de sens, istoric iluzorie, dar a cărei forță de convingere, pe planul limbii naturale, este dovedită de consecințele semantice ale „etimologiei populare“. Această acțiune este fără îndoială mai puțin brutală și mai difuză în limbajul poetic, dar însuși acest caracter difuz îi mărește importanța, mai ales cînd asemănarea formală, în poziție finală, este exploatată și subliniată de rimă. Vom afla astfel o confirmare a luminozității lui *nuit* în strînsa-i consonanță cu verbul *luire* (a străluci) și în cea, mai îndepărtată, cu *lumière*, de unde, în mod indirect, cu *lune* (lună). De asemeni, sonoritatea gravă din *jour* este întărită prin contagiune paronimică de adjective ca *sourd* (surd) sau *lourd* (greu). După cum spune aproximativ

¹ Cf. mai ales *La Philosophie du livre* și *Idéogrammes occidentaux*. (*Oeuvres en prose*, ed. Pléiade, pp. 68—95).

² *Linguistique générale* și *Linguistique française*, p. 133.

Bally, caracterul pueril sau fantezist al unor astfel de apropieri nu le face totuși neglijabile. Eu aș adăuga chiar că dimpotrivă. Există în limbaj un inconștient pe care Proust și Freud, printre alții, ne-au învățat să-l cercetăm cu seriozitatea pe care o merită.

Iată deci scandalul lingvistic care pe Mallarmé, se știe, nu-l supăra decît în chip cu totul provizoriu, și nu fără compensație, deoarece tocmai acest gen de „defecte ale limbilor” sînt cele care fac posibil — lucrul fiind necesar pentru a le „răscumpăra” — *versul*, „care din mai multe vocabule reface un cuvînt total, nou, străin de limbă și parcă magic”¹: ceea ce conferă limbajului poetic calitatea de a suprima, sau de a da iluzia că suprimă arbitrarul semnului lingvistic. Trebuie deci să examinăm, în cazul celor două cuvinte care ne preocupă, cum „versul”, adică, bineînțeles, limbajul poetic în general, poate corecta *defectul*, sau chiar profita de pe urma lui. Ne putem sprijini în această privință pe un comentariu, concis dar prețios, al textului lui Mallarmé, făcut de Roman Jakobson: „În cazul unei coliziuni între sunet și sens ca aceea pe care o descopere Mallarmé, poezia franceză va căuta să rezolve dezacordul fie printr-un paliativ fonologic, abolind distribuția „conversă” a elementelor vocalice prin încadrarea lui *nuit* cu foneme grave, și a lui *jour* cu foneme ascuțite, fie printr-o deplasare semantică, ce substituie imaginilor de luminos și de întunecat asociate zilei și nopții alți corelați sinestezici ai opoziției fonematice grav / ascuțit, făcînd să contrasteze, de exemplu, căldura apăsătoare a zilei cu răcoarea aeriană a nopții.”² Într-un cuvînt, pentru a suprima sau a atenua dezacordul dintre sunet sau, mai general spus, formă, și sens, poetul poate să acționeze fie asupra formei, fie asupra sensului. A corecta forma într-un mod direct, a modifica semnificantul, ar fi o soluție brutală, o agresiune împotriva limbii la care puțini poeți s-au decis să recurgă.³ Contextul va fi

¹ *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 858.

² *Essais de linguistique générale*, p. 242.

³ Soluție la care recurge în schimb argoul, ale cărei substituții se întemeiază pe un consens social, oricît de restrîns. Printre desemnările argotice ale zilei și ale nopții aflăm (fapt atestat de către Vidocq în Prefața la cartea *Les Voleurs*) cuplul *le reluit / la sorgue*, care pare ales parcă pentru a repara intervenția fonică de care suferă limba comună.

deci cel însărcinat să modifice sunetul nepotrivit, „diezîndu-l“ sau „bemolizîndu-l“, cum spune Jakobson, printr-o contagiune indirectă : și tocmai în felul acesta poetul utilizează sintagma poetică, „versul“, ca pe un cuvînt *nou* și *magic*. Să cităm din Racine două exemple ilustre, în care procedeul apare în chip destul de evident :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur

și

*C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.*¹

Trebuie să observăm totuși că aici corectarea vine nu numai, cum spune Jakobson, din ambianța fonematică ci, de asemenea, și poate încă și mai mult, din valorile semantice alese : *pur*, *horreur*, *profonde* acționează puternic prin sensul lor pentru a lumina ziua și a întuneca noaptea. De aceea, acest alt vers al lui Racine, deja citat :

La lumière du jour, les ombres de la nuit

nu are, în pofida a ceea ce-și imaginează spiritele insensibile la existența fizică a limbajului, nimic pleonastic : *ombre* și *lumière* sînt aici pe deplin necesare pentru a stabili opoziția dintre zi și noapte pe baza a ceea ce Greimas ar numi *izotopia* semantismului luminos, pe care cele două vocabule n-ar fi capabile să o constituie singure. Se vedește aceeași necesitate, tot la Racine, în epitetul de natură aparent foarte redundantă : „nuit *obscur*.“² La Hugo, mai sensibil ca oricare altul, poate, atît la impresiile luminoase cît și la constrîngerile limbii, găsim adeseori, pentru a desemna noaptea fără stele, o sintagmă foarte banală dar foarte eficace, în care contextul, deși elementar, realizează o puternică corectare fonetică și totodată semantică : *nuit noire*.³

Acțiunea inversă, care constă în a devia sensul pentru a-l adapta la expresie, este oarecum mai ușoară căci, după

¹ Ziua nu este mai pură decît străfundul inimii mele (N. T.).
Era în spaima unei nopți profunde (N. T.).

² *Phèdre*, 193.

³ *Oceano Nox*, A Théophile Gautier...

cum am văzut mai sus, semnificația unui cuvînt este o dată mai maleabilă decît forma sa, deoarece se compune în general dintr-un ansamblu de seme printre care vorbitoarul e adeseori liber să aleagă. Astfel, după cum remarcă Jakobson, poetul francez va putea după plac să rețină de preferință semele exprimînd transparența aeriană, „răcoarea luminoasă”, care se potrivesc cel mai bine cu fonetismul lui *nuit*, și, invers, semele exprimînd „căldura apăsătoare”, și, am mai spune, îndepărtîndu-ne puțin de impresia mallarmeană, de alb mat și difuz sugerat de vocalismul lui *jour*, ce evocă, mi se pare, nu atît obscuritatea cît o luminozitate încețoșată și parcă înăbușită, opunîndu-se luminozității scînteietoare a diftongului *ui*. E de la sine înțeles că o astfel de interpretare comportă o mare parte de *suggestie prin sens*, așa cum adversarii expresivității fonice¹ nu încetează (și pe drept cuvînt) să repete; dar tocmai în aceasta constă *iluzia motivării*, și Pierre Guiraud spune pe bună dreptate că în cuvîntul expresiv (să adăugăm: sau receptat ca atare) „sensul *semnifică* forma... acolo unde există analogie între formă și sens, există nu numai expresivitate prin concreționarea imaginii semnificate, ci șoc prin ricoșeu; sensul dinamizează proprietăți ale substanței sonore, altminteri nepercepute: el o „semnifică” printr-o adevărată inversare a procesului ce ar putea fi numită retro-semnificare”.² Se dovedește astfel că „corectarea” poetică a arbitrariului lingvistic ar fi mai exact definită ca o adaptare reciprocă constînd în a accentua semele compatibile, și în a uita sau a slăbi semele incompatibile, de o parte și de alta. Formula lui Pope, „sunetul trebuie să pară un ecou al sensului”, ar trebui deci corectată prin cea a lui Valéry, mai puțin unilaterală, marcînd mai bine reciprocitatea: „*ezitare prelungită între sunet și sens*”³: ezitare marcată aici prin-

¹ Ca și partizanii săi, dealtfel, începînd cu Grammont, care cel puțin o admite în principiu înainte de a o uita în practică. Găsim o foarte bogată culegere de opinii asupra acestui subiect în cartea lui Paul Delbouille: *Poésie et Sonorité* (Liège, 1961).

² *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, în *Langue et Littérature* (actele celui de-al VII-lea Congres al F.I.L.L.M.), Liège, 1961, p. 124.

³ *Oeuvres*, Pléiade, II, p. 637; se știe că cele două formule sînt citate de Jakobson, p. 240 și 233.

tr-un fel de du-te-vino semantic, ce ajunge la o poziție de compromis.

Ar mai rămîne, lucru cu neputință de realizat, să se verifice și să se măsoare devierea suportată prin chiar acest fapt de reprezentarea zilei și a nopții în poezia franceză. În ceea ce privește primul termen, ne vom aminti că discursul poetic este mai puțin interesat „în mod natural” de zi în sine și pentru sine. Am putea evoca totuși ziua parnasiană, Sudul înăbușitor al lui Leconte de Lisle, și ziua albă cîntată de Baudelaire : „*Les jours blancs, tièdes et voilés*” („zilele albe, căldute și cețoase”) din *Ciel brouillé*, „*l'été blanc et torride*” („vara albă și toridă”) din *Chât d'automne*, ziua tropicală din *Parfum exotique*,

Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone,¹

„*le ciel pur où frémit l'éternelle chaleur* (cerul pur în care freamătă căldura eternă) din *La Chevelure*. Este adevărat că *jour* este aproape absent din aceste texte, și pare poate sofisticat sau dezinvolt să spunem că ele sînt parafraza lui. Trebuie, de asemenea, să recunoaștem în ziua lui Valéry, diurnitate lucidă și fără de ceață, o excepție majoră.

În schimb, deviația semantismului nocturn către valorile de luminozitate pare foarte sensibilă în poezia franceză din toate epocile : *Nuit plus claire que le jour* (Noapte mai luminoasă decît ziua) este unul din paradoxurile sale cele mai obșnuite, care își găsește deplina investire, simbolică în epoca barocă, în lirismul erotic (*O Nuit, jour des amants* / O, noapte, zi a îndrăgostiților) și în efuziunea mistică („*Nuit plus claire qu'un jour*” / Noapte mai luminoasă decît ziua, „*Nuit plus brillante que le jour*” / „Noapte mai strălucitoare decît ziua” „*O, Nuit, ô torrent de lumière...*”² / O, noapte, o, torent de lumină”) — încît ne-am întreba dacă n-ar trebui să opunem, în această privință, *la nuit de lumière* (noaptea de lumină) a misticilor francezi acelei *nuit obscure* (noapte întunecată) a sfîntului Jean de la Croix —,

¹ Orbită de strălucirea unui soare monoton (N. T.).

² Boissière, în *L'Amour noir*, poeme culese de A.-M. Schmidt, p. 58 ; Hopil, Mme Guyon, în Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, pp. 192, 230.

dacă nu am regăsi-o cu ușurință în multe alte locuri. Să-l cităm încă odată pe Péguy :

*Ces jours ne sont jamais que des clartés
Douteuses, et toi, la nuit, tu es ma grande lumière sombre.*¹

Noaptea exemplară, aici Noaptea prin excelență, este noaptea aeriană, noaptea de iunie hugoliană, transparentă și parfumată, în care :

*L'aube douce et pâle, en attendant son heure,
Semble toute la nuit errer au bas du ciel,*²

și pe care o vom regăsi în preajma somnului lui Booz : noaptea luminoasă, cu lună, *înstelată*, spre a spune, în sfârșit, cuvântul capital, noaptea care, după cum am văzut în versurile lui Supervielle, atât de bine se confundă, se identifică cu firmamentul, cu acea *voûte nocturne* (boltă nocturnă) în care ea își află deplinul adevăr semantic, în unirea fericită a semnificantului cu semnificatul. Pentru a lega, într-un chip indirect dar strâns și, spre a spune astfel, automat, cuvântul *étoiles* de cuvântul *nuit* (proiectînd astfel, după formula jakobsoniană, principiul de echivalență pe lanțul sintagmatic), discursul poetic clasic dispunea de un clișeu comod, care era rima *étoiles / voiles* (stele / văluri) (ale nopții). Iată câteva exemple culese la întâmplare din lecturi :

*...encore les étoiles
De la nuit taciturne illuminaient les voiles*³
(Saint-Amant, *Moyse sauvé*)
*Dieu dit, et les étoiles
De la nuit éternelle éclaircissent les voiles.*⁴
(Lamartine, *Méditations*)

¹ *Oeuvres poétiques*, Pléiade, p. 662.

Aceste zile sînt totdeauna lumini / Îndoienlice, iar tu, noapte, tu ești marea mea lumină întunecată (N. T.).

² *Oeuvres poétiques*, Pléiade, I, p. 1117.

Zorii blînzii și palizi, așteptîndu-și ceasul, / Par a rătăci întreaga noapte la marginea cerului (N. T.).

³ ...încă stelele /

Luminau vălurile nopții taciturne (N. T.).

⁴ Dumnezeu spuse, iar stelele /

Luminară vălurile nopții eterne. (N. T.).

Acestea două, situate la cele două capete ale lanțului dia-cronic, reprezintă versiunea cea mai tradițională ; mai subtil este următorul, luat din Delille (*Les Trois Règles*), unde stelele par licurici :

*Les bois mêmes, les bois, quand la nuit tend ses voiles,
Offrent aux yeux surpris de volantes étoiles,*¹

sau acesta, din Corneille, în care *les voiles*, plăcută înnoire a poncifului, nu mai sînt *vălurile* nopții, ci, după cum bine se știe, *corăbiile cu pînze* ale flotei maure :

*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles.*²

Conform unui paradox al cărui adevăr este evident, această noapte înstelată este o noapte care *se aprinde*. Care „își aprinde focurile“, spune Supervielle³, „onixurile“, spune Mallarmé într-o primă versiune a *sonetului* în — x, consacrată în întregime, dincolo de rafinamentele unei sofisticate puneri în scenă, temei seculare a nopții strălucitoare și (tocmai prin aceasta) benefică — ceea ce se citește aici într-un singur cuvînt : *aprobatoare*.⁴

Rămîne să examinăm incidența unui fapt de ordin nu fonic sau grafic, ci gramatical, și anume opoziția de gen dintre cei doi termeni. Nu vom aminti aici tot ceea ce Bachelard a arătat atît de bine, cu deosebire în *Poétique de la rêverie* cu privire la importanța genului cuvintelor pentru reveria sexualizantă a lucrurilor, și la necesitatea, pentru studiul imaginației poetice, a ceea ce el propunea să fie numit *genosanaliză*. Șansa limbii franceze — desigur nu exclusivă, dar nici în mod universal împărtășită, fie și dacă ne gîndim numai la limba engleză, pentru care toate substantivele inani-

¹ Pădurile chiar, pădurile, cînd noaptea își întinde vălurile / Arată ochilor uimiți stele zburătoare (N. T.).

² Acea lumină întunecată ce cade din stele / Ne-a făcut să vedem, o dată cu fluxul, treizeci de pînze.

³ *Les Amis inconnus*, p. 139.

⁴ *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 1488.

mate sînt neutre — este de a fi masculinizat pe deplin ziua (*le jour*) și de a fi feminizat noaptea, (*la nuit*) ¹, de a fi făcut din ele pe deplin un *cuplu*, ceea ce întărește caracterul inclusiv al opoziției, pe care l-am relevat mai sus. Pentru vorbitorul de limbă franceză, ziua este masculul iar noaptea femeia, într-atît încît ne este aproape cu neputință să concepem o repartizare diferită sau inversă; noaptea este femeie, ea este iubită sau soră, iubita și sora visătorului, poetului; ea este în același timp iubita și sora zilei: sub auspiciile feminității, ale frumuseții feminine, mulți poeți baroci, cîntînd, după Marino, pe frumoasa în doliu, pe frumoasa negresă, pe frumoasa din vis, pe frumoasa moartă, cîntîndu-le pe toate frumoasele nocturne, au visat nunta miraculoasă a zilei cu noaptea ², vis al cărui ecou îl aflăm în *Capitale de la douleur*:

O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour. ³

Caracterul sexual, erotic al acestei contopiri este subliniat în dicțiunea clasică printr-un releu al rimei a cărui formă canonică ne este oferită de Boileau, da, de Boileau (*Luirin*, cîntul II):

*Ah ! Nuit, si tant de fois, dans les bras de l'amour,
Je t'admis aux plaisirs que je cachais au Jour...* ⁴

Iubirea este cea care face legătura dintre noapte și zi, fie, ca aici, pentru a le opune, fie, ca în invocația lui Boissière

¹ Să ne amintim că latinescul *dies* este cînd masculin, cînd feminin, iar *diurnum* din latina vulgară, strămoș al lui *jour*, este neutru.

² *Ciel brun, Soleil à l'ombre, obscur et clair séjour,
La Nature dans toi s'admire et se surpasse,
Entretenant sans cesse en ton divin espace
Un accord merveilleux de la nuit et du jour.*

(Cîr brun, Soare umbrat, loc întunecat și luminos, / În tine Natura se admiră și se depășește, / Păstrînd neîncetat în spațiul tău divin / Un minunat acord între noapte și zi.) (N. T.).

(Anonim, *L'Amour noir*, p. 92).

³ O, făptură dulce, cînd tu dormi, noaptea se contopește cu ziua (N.T.).

⁴ Ah ! Noapte, dacă de atîtea ori, în brațele iubirii, / Te-am îngăduit părtaşă plăcerilor pe care le ascundeam Zilei... (N. T.).

citată mai sus, *Nuit, jour des amants*, pentru a le uni prin interversiune.¹

Dar, ca femeie, noaptea este și — iar prin aceasta ajungem fără îndoială la simbolismul ei cel mai profund — *mama*; mamă esențială, mamă a zilei, care „iese din noapte”², mamă unică a tuturor Zeilor³, ea este cea pe care Péguy o numește „mama universală, nu numai mamă a copiilor (lucru atît de ușor), ci chiar mamă a bărbaților și a femeilor, ceea ce este atît de greu”. Nu e nevoie să recurgem prea mult la psihanaliză pentru a recunoaște în noapte un simbol matern, simbol al acelui loc matern, al acelei nopți a măruntaiei unde totul începe, și pentru a vedea că iubirea față de noapte înseamnă întoarcerea la mamă, coborîrea înspre Mume, semn marcînd legătura inextricabilă dintre instinctul vital și fascinația morții. Aici se manifestă o ultimă răsturnare în dialectica zilei și a nopții, căci dacă ziua atotputernică este, în deplina ei strălucire, viața, noaptea feminină este, în profunzimea ei abisală, viață și moarte totodată: noaptea este cea care ne dă ziua, și tot ea este cea care ne-o va lua.⁴

Și, ca să terminăm, dar fără să tragem vreo concluzie: evident este arbitrar și supărător să studiem — oricît de succint — numele zilei și al nopții fără să abordăm studierea cîtorva vacabule derivate, strîns legate de ele, precum *minuit* (miezul nopții), care redublează, cum foarte bine

¹ *Et toi, mit, doux support des songes où j'aspire
Puisses-tu dans mes yeux toujours faire séjour,
Jamais Phébus pour moi ses rais ne fasse luire
Puisque le jour m'est nuit et que la nuit m'est jour*.

(Pyard de la Mirande, *ibid.*, p. 121)

(Iar tu, noapte, dulce reazem al viselor către care aspir, / De-ai putea sălăslui de-apururi în ochii mei, / Razele lui Phébus să nu strălucească niciodată pentru mine / Căci ziua-mi este noapte iar noaptea-mi este zi).

Intr-o tonalitate ce-i drept mai curînd satanică decît erotică, Lamartine inventează, referindu-se la Byron, această sinteză vehementă:

La nuit est ton séjour (Méditation Deuxième) (Noaptea este lăcașul tău...)

² Hugo, *Booz endormi*, dar și d'Aubigné, *Prière du matin*.

³ Clémence Ramnoux, „Le symbolisme du jour et de la nuit”, *Cahiers internationaux du symbolisme*, Nr. 13.

⁴ „Totul se termină în noapte, de aceea există ziua. Ziua este legată de noapte, căci ea însăși nu este zi decît dacă începe și se sfîrșește” (Blanchot, *loc. cit.*).

arată Mallarmé, de exemplu, scînteierea cuvîntului simplu, sau *journée* (zi), feminizare paradoxală și ambiguă a lui *jour* — și, mai ales, cele două adjective, atît de apropiate de substantive în derivația lor latinizantă, și în același timp atît de autonome în ceea ce privește valorile lor poetice proprii. După cele arătate cu privire la *jour* și la *nuit*, a reflecta la opoziția, la conjuncția¹ lui *diurne* cu *nocturne* ar reprezenta un alt demers foarte asemănător, și totodată foarte diferit.

¹ Conjuncția pare aici, poate din cauza omofoniei, mai importantă decît opoziția. De fapt, *nocturne* domină puternic, iar *diurne* pare a nu fi decît un palid decalc analogic, cu un semantism poate marcat, în regiunile obscure ale conștiinței lingvistice, de o anume urmă de contaminare prin omologul său: *diurne* nu poate fi pe de-antregul gîndit fără a trece prin rețeaua lui *nocturne*, și fără a reține ceva din acest ocolîș. Genêt, de exemplu, nu vorbește oare, în *Journal du Voleur*, despre misterul Naturii diurne? (Descoperim fără greutate o influență analogă a lui *nocturne* asupra lui *taciturne*; de exemplu, la Leiris, *Fibrilles*, p. 242: „...cuvîntul *taciturne* care colorează cu noapte și mister blajinul prenume al apărătorului Țărilor de Jos.“)

LIMBAJ POETIC, POETICĂ A LIMBAJULUI

NU EXISTĂ probabil, în literatură, categorie mai veche sau mai universală decît opoziția dintre proză și poezie. S-a văzut, timp de secole, și chiar de milenii, că acestei considerabile extensiuni îi corespunde o relativă stabilitate a criteriului distinctiv fundamental. Se știe că pînă la începutul secolului al XX-lea, acest criteriu a fost esențialmente de ordin fonic: era vorba, bineînțeles, de acel ansamblu de constrîngerii rezervate (și prin aceasta chiar constitutive) expresiei poetice, pe care o putem apropia în linii mari de noțiunea de *metru*: alternanța regulată a silabelor scurte și lungi, accentuate și neaccentuate, numărul obligatoriu al silabelor și omofonia finalelor de vers, și (pentru poezia zisă lirică) reguli de constituire a strofelor, adică a ansamblurilor recurente de versuri pe parcursul poemului. Acest criteriu putea fi numit fundamental, în sensul că celelalte caracteristici, de altfel variabile, fie că erau de ordin dialectal (de exemplu, folosirea dialectului dorian ca mod al intervențiilor lirice în tragedia atică, sau tradiția, menținută pînă în epoca alexandrină, de a scrie epopeea în dialectul ionian amestecat cu cel eolian, care fusese cel al poemelor homerice), gramatical (particularități morfologice sau sintactice numite „forme poetice” în limbile vechi, inversiuni și alte „licențe” în franceza clasică), sau propriu-zis stilistice (vocabulare rezervate, figuri dominante), nu erau niciodată, în poetica clasică, considerate ca obligatorii și determinante în egală măsură cu constrîngerile metrice: era vorba doar de ornamentele secundare, și, în anumite cazuri, facultative, ale unui tip de discurs a cărui trăsătură pertinentă rămînea întotdeauna respectarea formei metrice. Problema, astăzi atît de complicată, a *limbajului poetic*, era atunci de o mare simplitate, din moment ce prezența sau absența metrului constituia un criteriu decisiv și fără echivoc.

Știm de asemenea că la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui de-al XX-lea a avut loc, mai ales în

Franța, deteriorarea progresivă și, în cele din urmă, prăbușirea, fără îndoială ireversibilă, a acestui sistem, și nașterea unui concept inedit, care ne-a devenit familiar fără a ne deveni cu totul transparent: acela al unei poezii eliberate de constrîngerile metrice și totuși diferită de proză. Motivele unei mutații atît de profunde sînt departe de a ne fi clare, dar cel puțin se pare că putem pune această dispariție a criteriului metric în legătură cu o evoluție mai generală, al cărei principiu este slăbirea continuă a modurilor auditive ale consumului literar. E bine cunoscut faptul că poezia antică era esențialmente cîntată (lirism) și recitată (epopee), și că, din motive materiale destul de evidente, modul fundamental de comunicare literară, chiar pentru proză, era lectura sau declamarea în public — fără a mai pune la socoteală partea preponderentă, în proză, a elocinței propriu-zise. Mai puțin cunoscut, dar atestat din plin, este faptul că însăși lectura individuală era practică cu voce tare: sfîntul Augustin afirmă că maestrul său Ambrozie (secolul al IV-lea) a fost primul om din Antichitate care a practicat lectura în gînd, și e sigur că Evul Mediu a cunoscut o întoarcere la starea anterioară, consumul „oral” al textului scris prelungindu-se multă vreme după inventarea tiparului și după difuzarea masivă a cărții.¹ Dar este la fel de sigur că această difuzare și cea a practicării lecturii și scrisului trebuiau cu timpul să slăbească modul auditiv de percepere a textelor în avantajul modului vizual², și deci modul lor de existență fonică în avantajul unui mod grafic

¹ „Informația rămîne în primul rînd auditivă: chiar mărimile acestei lumi mai mult ascultă decît citesc; ei sînt înconjurați de consilieri care le vorbesc, care le transmit știința lor pe cale orală, care citesc în fața lor... În sfîrșit, chiar cei ce citesc, umaniștii, sînt obișnuiți să o facă cu voce tare — și își aud textul.” (R. Mandrou, *Introduction à la France moderne*, Paris, Albin Michel, 1961, pag. 70).

² Valéry a spus foarte bine toate acestea, ca, de exemplu, aici: „Multă vreme, foarte multă vreme, vocea umană a fost baza și condiția literaturii. Prezența voci explică prima literatură, din care cea clasică și-a căpătat forma și acel admirabil *temperament*. Întregul trup uman prezent sub voce, și suport, condiție pentru echilibrul *ideii*... A venit o zi cînd oamenii au știut să citească cu ochii fără a silabisi, fără a auzi, și literatura a fost astfel cu totul alterată. Evoluție de la articulat la abia atins — de la ritmat și înălțat la instantaneu —, de la ceea ce suportă și cere un auditoriu la ceea ce suportă și surprinde un ochi rapid, lacom, dezinvolt.” (*Oeuvres*, vol. 2, Pléiade, pag. 549).

(să ne amintim că la începuturile modernității literare au apărut, odată cu primele semne de dispariție a sistemului versificației clasice, primele tentative sistematice, datorate lui Mallarmé și Apollinaire, de explorare a resurselor poetice ale grafismului și ale punerii în pagină) — și, mai ales, și cu această ocazie, să pună în evidență alte caracteristici ale limbajului poetic, ce pot fi clasificate drept *formale* în sens hjelmslevian, prin aceea că nu țin de modul de realizare, sau „substanță” (fonică sau grafică) a semnificantului, ci de articularea însăși a semnificantului și a semnificatului considerate în idealitatea lor. Astfel apar din ce în ce mai determinante aspectele semantice ale limbajului poetic, și aceasta nu numai în ceea ce privește operele moderne, scrise fără a ține seama de metru și de rimă, ci de asemenea, în mod necesar, în ceea ce privește operele vechi, pe care astăzi nu ne putem împiedica să le citim și să le apreciem conform criteriilor noastre actuale — mai puțin imediat sensibile, de exemplu, la melodia sau ritmul accentelor din versul racinian decât la jocul „imaginilor” sale, sau preferînd metricii riguroase, ori subtile, a unui Malherbe sau a unui La Fontaine, „avalanșele de cuvinte” îndrăznețe ale poeziei baroce”.¹

O asemenea modificare, ce are drept rezultat o nouă frontieră dintre proză și poezie, și deci o nouă împărțire a cîmpului literar, propune în mod direct semiologiei literare o sarcină foarte distinctă de cele pe care și le asumaseră vechile poetici sau tratatele de versificație din ultimele veacuri, sarcină capitală și dificilă pe care Pierre Guiraud o numește o „semiologie a expresiei poetice.”² Capitală pentru că nici una, fără îndoială, nu răspunde într-un mod mai specific vocației sale, dar și dificilă, pentru că

¹ Această schimbare de criteriu nu înseamnă, totuși, că realitatea fonică, ritmică, metrică, a poeziei vechi a dispărut (ceea ce ar fi cu totul regretabil): mai degrabă ea s-a transpus în vizual idealizîndu-se, într-un anume sens, cu acest prilej: există un mod mut de a percepe efectele „sonore”, un fel de dicțiune tăcută, comparabilă cu ceea ce este pentru un muzician încercat lectura unei partituri. Toată teoria prozodică ar trebui reluată în acest sens.

² „Pour une sémiologie de l'expression poétique”, *Langue et Littérature*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1961.

efectele de sens pe care ea le întâlnește în acest domeniu sînt de o subtilitate și de o complexitate ce pot descuraja analiza și care, întărite de foarte vechiul și foarte persistentul tabu religios ce apasă asupra „misterului” creației poetice, contribuie la a vedea în gestul cercetătorului care se aventurează pe acest teren un sacrilegiu sau (și) o grosolănie: oricîte precauții și-ar lua pentru a evita greșelile și ridicolul scientismului, atitudinea „științifică” este întotdeauna intimidată în fața modalităților artei, despre care în general sîntem înclinați să credem că nu au valoare decît prin acel „invulnerabil sîmbure de mister”, ce se sustrage studiului și cunoașterii.

Trebuie să-i fim recunoscători lui Jean Cohen¹ pentru că a renunțat la aceste scrupule și a pătruns în aceste mistere cu o fermitate ce poate fi considerată brutală, dar care nu refuză nici discuția, și nici chiar, eventual, opinia contrarie. „Sau, spune el pe drept cuvînt, poezia este un har venit de sus și care trebuie primit în liniște și reculegere. Sau ne hotărîm să vorbim despre ea, și atunci trebuie să încercăm să o facem în mod pozitiv... Trebuie să punem problema astfel încît unele soluții să se dovedească a fi de conceput. Este foarte posibil ca ipotezele pe care le prezentăm aici să se vădească a fi neadevărate, dar cel puțin ele vor avea meritul de a dovedi că sînt așa. Vom putea atunci să le corectăm sau să le înlocuim, pînă cînd va fi găsită soluția cea bună. Nimic de altfel nu ne garantează că în acest domeniu adevărul este accesibil, iar investigația științifică poate în cele din urmă să se dovedească inoperantă. Dar de unde să știm aceasta înainte de a o fi încercat”²?

Principiul major al poeticei astfel pusă în discuție este că limbajul poetic se definește, în raport cu proza, ca o abatere în raport cu o normă, și deci (abaterea sau devierea fiind, după Guiraud ca și după Valéry, după Spitzer ca și după Bally, semnul însuși al „faptului stilistic”) că poetica poate fi definită ca o *stilistică de gen*, studiind și măsurînd deviațiile caracteristice, nu ale unui individ, ci ale unui *gen*

¹ *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

² *Ibid.*, pag. 25.

de limbaj¹, adică aproape a ceea ce Barthes a propus să se numească *scriitură*². Dar am risca să sărăcim ideea pe care Jean Cohen și-o face despre devierea poetică dacă nu am preciza că aceasta corespunde nu atât conceptului de deviere cât celui de *infracțiune*: poezia nu deviază în raport cu codul prozei ca o variantă liberă în raport cu o constantă tematică, ea îl violează și îl transgresează, fiind însăși contradicția lui: *poezia* înseamnă *antiproză*³. În acest sens precis, s-ar putea spune că devierea poetică, pentru Cohen, este o deviere absolută.

Un al doilea principiu, pe care îl vom numi principiul minor, ar putea întâmpina altundeva cea mai vie opoziție, dacă nu chiar un refuz pur și simplu: acest principiu este că evoluția diacronică a poeziei se îndreaptă cu regularitate către o poeticitate mereu crescândă, după cum pictura ar fi devenit, de la Giotto la Klee, din ce în ce mai picturală, „fiecare artă *involuind* oarecum, printr-o apropiere tot mai mare de propria sa formă pură“⁴ sau de esența ei. Vedem pe dată tot ceea ce în principiu este contestabil în acest postulat de involuție,⁵ și vom vedea mai departe cum alegerea procedurilor de verificare îi accentuează gratuitatea; iar când Cohen afirmă că „estetica clasică este o estetică antipoetică“⁶, o asemenea afirmație poate arunca o anume îndoială asupra obiectivității tentativei sale. Dar această discuție nu ne va reține, de vreme ce am văzut în *Structure*

¹ P. 14. Un exemplu frapant privitor la influența genului asupra stilului este dat la p. 122 prin citarea cazului lui Hugo, care folosește epitețele „impertinente“ în proporție de 60% în roman, și de 190% în poezie.

² Cu această rezervă totuși că, după Barthes, poezia modernă ignoră scriitura ca „figură a Istoriei sau a socialității“, și se reduce la o puzderie de stiluri individuale (*Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, 1953, cap. 4).

³ *Op. cit.*, p. 51 și 97.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ Ne putem întreba mai ales dacă acest postulat pretinde a se aplica „fiecărei arte“ în sensul de *toate artele*: prin ce este oare arta lui Messiaen mai pur muzicală decât cea a lui Palestrina, sau cea a lui Le Corbusier mai pur arhitecturală decât cea a lui Brunelleschi? Dacă involuția se reduce, după cum putem vedea din exemplul picturii și al sculpturii, la un abandon progresiv al funcției reprezentative, trebuie să ne întrebăm mai exact ce înseamnă acest abandon în cazul poeziei.

⁶ *Op. cit.*, p. 20.

du langage poétique un efort de constituire a unei poetici pornind de la criterii desprinse chiar din practica poeziei „moderne“. Poate, pur și simplu, o conștiință mai deschis afirmată a acestei atitudini ar fi permis renunțarea la o axiomă care, propusă ca fiind atemporală și obiectivă, ridică cele mai grave dificultăți metodologice, căci dă adesea impresia de a fi fost introdusă pentru nevoile demonstrației — fie, mai exact, pentru a se putea constata o evoluție (poezia este din ce în ce mai mult deviere) în sensul stabilirii principiului major (devierea este esența poeziei). De fapt, cele două postulate se susțin implicit unul pe celălalt printr-un complex de premise și de concluzii ce s-ar putea explicita oarecum astfel: primul silogism, poezia este din ce în ce mai mult deviere, or ea este din ce în ce mai aproape de esența ei, deci esența ei este devierea; al doilea silogism, poezia este din ce în ce mai mult deviere, or devierea este esența ei, deci ea e din ce în ce mai aproape de esență. Dar aceasta nu are prea mare importanță, fără îndoială, dacă ne decidem să acceptăm fără demonstrație (pentru motivul arătat) principiul minor ca exprimând inevitabilul, și, într-un sens, legitimul, anacronism al *punctului de vedere*.

Verificarea empirică, căreia îi este consacrată cea mai mare parte a lucrării, se referă deci în esență la faptul evoluției, al cărui rol strategic determinant l-am văzut. Ea este realizată printr-un test statistic foarte simplu și foarte revelator care constă în a compara sub cîteva aspecte decisive, fie între ele, fie cu un eșantion de proză științifică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (Berthelot, Claude Bernard, Pasteur) un corpus de texte poetice scrise în trei epoci diferite: clasică (Corneille, Racine, Molière), romantică (Lamartine, Hugo, Vigny) și simbolistă (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé).¹ Primul aspect examinat, în lumina căruia, bineînțeles, nu pot fi confruntate decît textele poetice între ele, este cel al *versificației*, considerată mai întîi sub unghiul raportului dintre pauza metrică (sfîrșit de vers) și pauza sintactică; simpla numărare a sfîrșiturilor de vers fără punct (și deci în discordanță cu ritmul frastic) face să

¹ Cîte 100 de versuri (10 serii de cîte 10) pentru fiecare poet.

apară o proporție medie de 11% la cei trei clasici, de 19% la romantici, și de 39% la simbolisti: deviere, deci, în raport cu norma prozaică a izocroniei dintre frază-sunet și frază-sens; considerată apoi din punctul de vedere al gramaticalității rimelor: rimele „noncategoriale”, adică legînd între ele vocabule care nu aparțin aceleiași clase morfologice, trec, într-o sută de versuri, de la 18,6% în medie la clasici, la 28,6% la romantici și la 30,7% la simbolisti: aici devierea este în raport cu principiul lingvistic al sinonimiei finalelor omonime (*essence* — *existence*, / esență — existență /, *partiront* — *réussiront* / vor pleca — vor reuși /).

Al doilea aspect este cel al *predicației*, studiată din punctul de vedere al pertinentei epitetelor. Compararea eșantioanelor de proză științifică, de proză romanesă (Hugo, Balzac, Maupassant) și de poezie romantică face să apară pentru secolul al XIX-lea medii de respectiv 0%, 8%, și 23,6% de epitete „impertinente”, adică logic inacceptabile în sensul lor literal (exemple: „*ciel mort*” / „*cer mort*” sau „*vent crispé*” / „*vînt crispăt*”). Cele trei epoci poetice considerate se diferențiază după cum urmează: cea clasică, 3,6; cea romantică, 23,6; cea simbolistă, 46,3. Aici trebuie deosebite două grade de impertinență: gradul scăzut este reductibil prin simplă analiză și abstragere, ca în „*herbe d'émeraude*” / „*iarbă de smaragd*” = iarbă *verde*, deoarece *smaragd* = (*piatră* +) *verde*, gradul ridicat nu poate fi supus unei asemenea analize și reducerea sa urmează o cale mai întortocheată, fie cea a sinesteziei, ca în „*bleus angé-lus*” / „*albastru dangăt de clopot*” = dangăt de clopot *liniștit* în virtutea sinesteziei *albastru* = *liniște*¹. Dacă examinăm din acest punct de vedere numărul epitetelor de culoare impertinente, clasicii sînt excluși din tabel din cauza

¹ Această interpretare mai ales, și, în general, ideea că toate impertinențele de gradul al doilea se reduc la sinestezii, ne par foarte discutabile. Am putea la fel de bine citi *albastru dangăt de clopot* ca pe o predicție metonimică (dangătul de clopot răsunînd în albastrul cerului); hipalaga *ibant obscure* este tipic metonimică; *om brun* pentru *om cu părul brun* este evident sinecdotică etc. Există, fără îndoială, cel puțin tot atîtea feluri de epitete impertinente cîte feluri de tropi; epitetul „sinestezic” corespunde pur și simplu metaforei, a cărei importanță este în general supraestimată de poeticile „moderne”.

numărului prea mic de epitețe de culoare pe care le folosesc, și trecem de la 4,3 la romantici, la 42 la simbolisti, devierea crescîndă fiind evident aici impertinența predicăției, anomalia semantică.

Al treilea test se referă la *determinare*, adică de fapt la carența determinării dezvăluită de numărul epitetelor *redundante*, de tipul „*verte émeraude*” sau „*éléphants rugueux*”. Noțiunea de redundanță este aici justificată de principiul lingvistic contestabil, și de altfel contestat, conform căruia funcția pertinentă a unui epitet este de a determina o specie în cadrul genului desemnat de substantiv, ca în „elefanții *albi* sînt foarte rari”. Orice epitet descriptiv este deci, pentru Cohen, redundant. Proporția acestor epitețe, în raport cu numărul total de epitețe pertinente, este de 3,66% în proza științifică, de 18,40% în proza românească și de 58,50% în poezia secolului al XIX-lea, corpusul poetic opus celorlalte două nemaifiind acum, ca pentru epitețele impertinente, cel al romanticilor, ci cel alcătuit din versuri de Hugo, Baudelaire și Mallarmé (de ce această alunecare către epoca modernă?). În interiorul limbajului poetic, tabelul ce consemnează evoluția arată 40,3 pentru clasici, 54 pentru romantici, 66 pentru simbolisti: progresie mai slabă, ce trebuie corectată, după Jean Cohen, prin faptul (afirmat fără verificare statistică) că epitețele redundante ale clasicilor sînt „în imensa lor majoritate” de gradul întâi, adică reductibile la o valoare circumstanțială (Corneille : „*Et mon amour flatteur déjà me persuade...*” = „Și iubirea mea măgulitoare mă convinge” = Și iubirea mea, pentru că măgulește...) în timp ce cele ale modernilor (Mallarmé : „...d'azur *bleu vorace*” / „...de azur albastru lacom”) nu pot fi în general astfel interpretate. E vorba de o deviere deci, care și aici crește în raport cu norma (?) funcției determinative a epitetului.¹

Al patrulea aspect al comparației: inconsecvența (crescîndă) a coordonărilor. Progresia este aici marcată, fără aparat statistic, de trecerea de la coordonările aproape întotdeauna logice ale discursului clasic („*Je pars, cher Théra-*

¹ Totalul epitetelor „anormale” (impertinente + redundante) dă progresia următoare : 42%, 64,60% și 82%.

mène, / *Et quitte le séjour de l'aimable Trézène*“) la rupturile momentane ale discursului romantic („*Ruth songeait et Booz rêvait ; l'herbe était noire*“¹), apoi la inconsecvența sistematică și, dacă putem spune astfel, continuă, pe care o inaugurează *Les Illuminations* și care ajunge la apogeu în scriitura suprarealistă.

A cincea și ultima confruntare se referă la inversiune, și mai exact la antepunerea epitetelor. Tabelul comparativ dă aici 20% pentru proza științifică, 54,3 pentru poezia clasică, 33,3 pentru cea romantică, 34 pentru poezia simbolistă. Faptul că scriitorii clasici predomină într-un tabel al inversiunilor poetice nu are nimic surprinzător în principiu, dar postulatul involuției la care ține atât de mult Cohen îl împiedică să accepte un asemenea fapt: de aceea el își restabilește norma nemaipunând la socoteală epitele „evaluative“, mai susceptibile de antepunere normală („un *grand jardin*, une *jolie femme*“). Tabelul astfel corectat dă 00% pentru proza științifică, 11,9 pentru clasici, 52,4 pentru romantici, 49,5 pentru simbolști. Această corectare este probabil justificată, dar ea nu poate ascunde un fapt bine cunoscut al frecvenței relativ mai mari în poezia clasică a inversiunii în general, care nu se reduce la antepunerea epitetului.²

Am fi tot atât de îndreptățiți să ne întrebăm în legătură cu absența altor comparații care ar fi fost la fel de instructive: se știe de exemplu că Pierre Guiraud a stabilit³, conform unui corpus a cărui alegere este într-adevăr ciudată (*Phèdre*, *Les Fleurs du mal*, Mallarmé, Valéry, cele *Cinq grandes odes*), un lexic poetic ale cărui frecvențe le-a comparat cu cele pe care le oferă, în ceea ce privește limba normală, tabelul lui Van der Beke, și că această comparație arată o deviere de vocabular foarte sensibilă (între cele 200 de cuvinte preponderent frecvente în poezie, sau *cuvinte-*

¹ Plec, iubite Thérémène, / Și părăsesc plăcutul Trézène.

Ruth se gîndea iar Booz visa; iarba era neagră (N. T.).

² „Adesea (inversiunea) este, cum spune Laharpe, singura trăsătură ce diferențiază versurile de proză.“ (Fontanier, *Figures du discours*, 1827, Reed. Flammarion, 1968, p. 288).

³ *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry: Étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincksieck, 1952.

temă, există 130 a căror frecvență este anormal de mare în raport cu cea stabilită de Van der Beke ; dintre aceste 130 de *cuvinte-cheie*, numai 22 aparțin primelor 200 din limba normală). Ar fi interesant să supunem unei comparații analoage eșantioanele reținute de Cohen, dar nu e sigur de la bun început că devierea de vocabular va fi mai sensibilă la simbolişti, și *a fortiori* la romantici, decât la clasici : secolele al XVII-lea și al XVIII-lea n-au fost oare pentru poezie epoca prin excelență a lexicului rezervat, cu ale sale *ondes, coursiers, mortels, lèvres de rubis, seins d'albâtre*¹ ? Iar gestul revoluționar cu care se mîndrește Hugo în *Réponse à un acte d'accusation* nu a fost tocmai o *reducere a devierii* ?

Dar această obiecție, ca și, fără îndoială, alte cîteva asemănătoare, nu s-ar referi probabil la ideea esențială a lui Jean Cohen. După el, într-adevăr, devierea nu este pentru poezie un scop, ci un simplu mijloc, fapt care elimină din sfera lui de interes unele dintre devierile cele mai masive ale limbajului poetic, ca de exemplu efectele de lexic menționate sau privilegiile dialectale de care vorbeam mai sus : devierea lingvistică cea mai manifestă, cea care ar consta în a rezerva poeziei un idiom special, nu ar constitui un caz exemplar, căci devierea nu își îndeplinește funcția poetică decât în calitate de instrument al unei *schimbări de sens*. Trebuie deci totodată ca ea să stabilească, în interiorul limbii naturale, o anomalie sau impertinență, și ca această impertinență să fie *reductibilă*. Devierea nonreductibilă, ca în enunțul supraréalist *l'huître du Sénégal mangera le pain tricolore*², nu este poetică : devierea poetică se definește prin reductibilitatea³ sa, care implică în mod necesar o schimbare de sens, și, mai exact, o trecere de la sensul „denotativ“, adică intelectual, la sensul „conotativ“, adică afec-

¹ ...unde, bidivii, muritori, buze de rubin, sîni de alabastru (N. T.).

² ...stridia din Senegal va minca pîinea tricoloră (N. T.).

³ Dar cum să știm pe unde trece frontiera ? Se vede limpede aici că pentru Cohen *bleus angélus* reprezintă o deviere reductibilă, iar *huître de Sénégal* este o deviere absurdă (lucru dealtfel discutabil). Dar în ce categorie va încadra el (de exemplu) *la mer aux entrailles de raisin* / marea cu măruntaie de strugure (Claudel) sau *la rosée à tête de chat* / roua cu cap de pisică (Breton) ?

tiv : curentul de semnificație blocat la nivelul denotativ (*angélus bleu*) se pune din nou în mișcare la nivelul conotativ (*angélus paisible*), și acest blocaj al denotației este indispensabil pentru eliberarea conotației. Un mesaj nu poate fi, după Cohen, în același timp denotativ și conotativ : „Conotația și denotația sînt antagonice. Răspunsul afectiv și cel intelectual nu se pot produce în același timp. Ele sînt antitetice, și pentru ca primul să se ivească, trebuie ca al doilea să dispară”¹. Astfel toate infracțiunile și impertinențele arătate în diferitele domenii ale versificației, predicației, determinării, coordonării și ordinii cuvintelor nu există ca atare decît pe plan denotativ : este momentul lor negativ, care dispare pe dată într-un moment pozitiv în care pertinența și respectarea codului se restabilesc în folosul semnificatului de conotație. Astfel, impertinența denotativă care separă cei doi termeni ai rimei *soeur-douceur* în *Invitation au voyage* dispare în fața unei pertinente conotative : „Adevărul afectiv vine să corecteze eroarea noțională. Dacă cuvîntul „soră” conotează o valoare, simțită ca atare, de intimitate și dragoste, atunci este adevărat că orice soră este blîndă (*douce*) și chiar, în mod reciproc, că orice blîndețe este „de soră”. Semantismul rimei este metaforic.”²

Dacă vrem să aplicăm acestei cărți, al cărui merit este și acela de a suscita discuția aproape la fiecare pagină prin vigoarea demersului și claritatea ideii, spiritul de contestație riguroasă pe care autorul îl solicită cu atîta delicatețe, trebuie mai întîi să relevăm în procedura de verificare adoptată trei atitudini care forțează oarecum realitatea în favoarea tezei. Prima se referă la alegerea celor trei perioade considerate. E 'de la sine înțeles că istoria poeziei franceze nu se oprește la Mallarmé, dar trebuie să admitem totuși că, cel puțin pe baza cîtorva dintre criteriile propuse, un eșantion luat din poezia secolului al XX-lea nu ar face decît să accentueze evoluția descoperită de Cohen în poezia romantică și simbolistă. În schimb, este prea comod să iei drept punct de plecare secolul al XVII-lea (și, mai mult chiar, de fapt cea de a doua jumătate a sa) sub pretextul³

¹ *Op. cit.*, pag. 214.

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 18.

că referirea la o epocă anterioară ar presupune intervenția unor stări de limbă prea heterogene. Un corpus din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea compus de exemplu din versuri de Du Bellay, Ronsard, și d'Aubigné n-ar fi modificat prea mult starea lingvistică constituită, într-un sens oricum foarte relativ, de „franceza modernă” — mai ales într-o anchetă care făcea abstracție de devierile lexicale; dimpotrivă, este probabil că ar fi compromis curba involuției pe care se sprijină în întregime teza lui Cohen, și că am fi văzut apărind la începutul ciclului, cel puțin în cazul câtorva criterii, „un procent de poezie”¹, adică o tendință către deviere superioară celei manifestată de clasicism și poate chiar de romantism. Autorul s-ar fi izbit, fără îndoială, de un inconvenient de același ordin dacă, în loc să aleagă din secolul al XVII-lea trei „clasici” atât de supuși canoanelor precum Corneille, Racine și Molière, ar fi ales scriitori ca Régnier, Théophile, Saint-Amant, Martial de Brives, Tristan, Le Moyne, ce nu sînt cîtuși de puțin *minori*. Știu că Cohen își justifică alegerea, care nu este a sa, ci a „posterității”², invocînd argumentul obiectivității: dar consensul publicului nu este imuabil, și există o anumită discordanță între alegerea unor criterii moderne (adică esențialmente semantice) și cea a unui corpus atât de academic. Discordanță surprinzătoare la prima vedere, care devine șocantă după ce observă principalul ei efect, și anume acela de a ușura demonstrația: clasicismul, care este în istoria literaturii franceze un episod, o *reacție*, devine aici o origine: el apare ca un prim stadiu, încă timid, al unei poezii aflată la vîrsta copilăriei, și care urmează să-și dobîndească treptat trăsăturile adulte. Pleiada și barocul par a nu exista, manierismul și prețiozitatea sînt cu desăvîrșire uitate! Boileau spunea: „*Enfin Malherbe vint...*”, ceea ce era cel puțin un omagiu involuntar adus istoriei, afirmarea înconștientă a unui trecut renegat. La Cohen, formula devine aproape: la început era Malherbe.

Care dealtfel nu e cîtuși de puțin răsplătit pentru truda sa, de vreme ce nici măcar nu figurează pe lista celor trei poeți clasici: listă destul de bizară și în favoarea căreia

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, pag. 17—18.

nu pledează (probabil) nici confirmarea posterității, și nici (aceasta în mod sigur) relevanța metodologică. Se înțelege de la sine că, într-o anchetă ce se referă la *limbajul poetic*, Racine trebuie aproape în mod fatal să fie numit printre cei trei mari poeți *clasici*; cazul lui Corneille, în schimb, este mult mai nesigur, iar cât despre Molière... A alege, sau a pretinde că alegi prin consens aceste trei nume pentru a forma corpusul *poeziei* clasice, și a le opune apoi romanticilor și simbolistilor arătați mai sus, înseamnă într-adevăr a-ți facilita mult prea mult demonstrația, și a arăta fără a fi nevoit să recurgi la un prea mare efort că „estetica clasică este o estetică antipoetică”. O listă compusă de exemplu din Malherbe, Racine și La Fontaine ar fi fost ceva mai reprezentativă. De altfel nu este vorba numai de „valoarea” poetică a operelor analizate, ci mai ales de echilibrul genurilor: Cohen pretinde¹ că s-a referit la „genuri foarte variate: liric, tragic, epic, comic etc.” (etc.?), dar cum nu vede oare că întregul gen dramatic se află în eșantionul său clasic, și viceversa, și că deci întreaga sa confruntare se întemeiază pe opoziția dintre trei *dramaturgi* clasici și șase poeți moderni esențialmente *lirici*²? Or, când știm cât de diferit era pentru clasici (din motive evidente) conținutul poetic cerut de o poezie lirică și cel cu care putea (și trebuia) să se mulțumească o tragedie, și *a fortiori* o comedie, înțelegem și mai bine consecința unei asemenea alegeri. Un singur exemplu (cel mai puțin evident) va fi de ajuns pentru a o ilustra: Jean Cohen observă o progresie a rimelor non-categoriale care crește de la 18,6% la 28,6 și la 30,7. Dar cine nu știe că rimele tragediei (și, încă odată, *a fortiori* cele ale comediei), erau, spre a spune astfel, din oficiu mai *facile* (ceea ce înseamnă, printre altele, mai categoriale) decât cele ale poeziei lirice? Ce s-ar fi ales din demonstrația lui Cohen privitoare la acest aspect dacă altele ar fi fost textele analizate? Principiul lui Banville citat de el („Veți face să rimeze împreună, atît cît se va putea, cuvinte foarte asemănătoare între ele prin sunet, și foarte

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Chiar dacă unele iteme luate din *Legenda secolelor* au fost socotite epice, ceea ce rămîne evident de discutat.

diferite prin sens“) este tipic malherbian; dar cerințele lui Malherbe nu se aplică versului din piesele de teatru, al cărui merit constă în întregime în simplitatea și inteligibilitatea imediată. A compara „procentul de poezie“ din operele clasice și din cele moderne în aceste condiții e aproape ca și cum ai compara clima de la Paris cu cea din Marsilia, luând pentru Paris media din decembrie și pentru Marsilia pe cea din iulie: este, neîndoielnic, un fals procedeu.

Ni se va răspunde, desigur, că aceste accidente de metodă nu distrug esențialul expunerii, și că și o anchetă mai riguroasă ar arăta cum în poezia „modernă“, cel puțin pe planul propriu-zis semantic, apare o creștere a devierii. Dar înainte de toate ar trebui să ne înțelegem asupra semnificației și importanței acestei noțiuni, care nu este poate nici atât de clară și nici atât de pertinentă pe cât s-ar putea crede la prima vedere.

Atunci când Cohen caracterizează drept deviere impertinența sau redundanța unui epitet, și când vorbește în legătură cu aceasta de *figură*, se pare că este vorba de o deviere în raport cu o normă de literalitate, cu alunecare de sens și înlocuire de termen: astfel, *angélus bleu* se opune lui *angélus paisible*. Dar atunci când afirmă că o metaforă uzuală (*flamme* / flacăară, pentru *amour* / iubire) nu este o deviere, ba, mai mult, că nu este deviere „prin definiție“, negînd, de exemplu, valoarea de deviere a dublei metafore raciniene *flamme și noire* / flacăară atît de neagră, pentru *amour coupable* / iubire vinovată, pentru că acești doi tropi „sînt curenți folosiți în acea epocă“, și adăugînd că „dacă figura este deviere, termenul *figură uzuală* este o contradicție în termeni, uzajul fiind însăși negarea deviației“¹, el nu mai definește devierea, așa cum Fontanier definea figura, prin opoziție cu literalul, ci prin opoziție cu uzajul, ignorînd acel adevăr esențial al retoricii care afirmă că într-o singură zi, în Hale, se fac mai multe figuri de stil decît într-o lună la Academie — altfel spus că uzajul este saturat de devieri-figuri, din care pricină nici uzajul și nici devierea nu au de suferit, pentru simplul motiv că devierea-figură se definește lingvistic, ca diferită de termenul propriu, și nu psiho-sociologic, ca diferită de ex-

¹ *Op. cit.*, p. 114, notă, și p. 46.

presia uzuală; nu faptul că „devine uzuală” face ca o figură să se perimeze în calitatea ei de figură, ci dispariția termenului propriu. *Tête* nu mai este figură nu pentru că a fost prea mult folosit, ci pentru că *chef*, folosit în acest sens, a dispărut; *gueule* sau *bobine*, oricât de folosiți, oricât de uzuali, vor fi simțiți ca devieri atîta timp cît nu vor fi eliminat și înlocuit *tête*. Iar *flamme*, în discursul clasic, nu încetează a fi metaforă chiar dacă este aici folosit în mod curent: ar fi încetat să fie doar dacă folosirea cuvîntului *amour* s-ar fi pierdut. Retorica face deosebirea între figuri uzuale și figuri inventate tocmai pentru că primele rămîn pentru ea figuri, și mi se pare că ea este cea care are dreptate. Puștiul care repetă „*Faut le faire*” sau „*Va te faire cuire un oeuf*” știe foarte bine că folosește clișee și chiar refrene de șlagăre, și plăcerea sa stilistică nu este de a inventa o expresie, ci de a folosi o expresie *deturnată*, o expresie indirectă care este la modă: figura rezidă în exprimarea indirectă, iar moda (uzajul) *nu șterge exprimarea indirectă*. Trebuie deci să alegem între o definire a devierii ca infrațiune sau exprimare indirectă, chiar dacă unele dintre devieri sînt totodată și una, și alta, după cum Arhimede este în același timp și prinț, și geometru: Jean Cohen¹ refuză tocmai această alegere, referindu-se cînd la o calitate cînd la cealaltă, ceea ce îi permite să accepte metafora modernă, pentru că este inventată, și să respingă metafora clasică, pentru că este uzuală, deși „impertinența”, și deci, după propria sa teorie, trecerea de la denotativ la conotativ, sînt de asemenea prezente: totul se petrece ca și cum criteriul semantic (deviere = exprimare indirectă), îi servește să-și fundamenteze teoria despre limbajul poetic, în timp ce de criteriul psihosociologic (deviere=invenție) beneficiază numai poezia modernă. Echivoc desigur involuntar, dar fără îndoială favorizat de dorința inconștientă de a mări efectul principiului de involuție.

¹ După atîția alții, este adevărat, printre care și retoricienii înșiși, care opun atît de frecvent în definițiile lor figura, expresiei „simple și comune”, fără a distinge între norma de literalitate (expresie *simplă*) și norma de uzaj (expresie *comună*), ca și cum ele ar coincide în mod necesar, lucru infirmat de propriile lor observații asupra folosirii curente, populare, chiar „sălbatică”, a figurilor de orice fel.

Dacă noțiunea de deviere nu este deci scutită de confuzii, ea nu este de o relevanță hotărâtoare nici când este aplicată limbajului poetic. Am văzut că este împrumutată din stilistică, iar Cohen definește poetica drept o „stilistică de gen”: definiție ce poate fi susținută, dar cu condiția să fie riguros menținută diferența de extindere și de comprehensiune între conceptele de stil în general și de stil poetic în particular. Or lucrurile nu stau întotdeauna astfel, și ultimul capitol pornește de la o alunecare foarte caracteristică. Vrînd să răspundă obiecției: „Este oare de ajuns să existe deviere pentru ca să existe și poezie?” Cohen răspunde astfel: „Credem că nu este suficient să violezi codul pentru a scrie un poem. Stilul este greșală, dar nu orice greșală este stil”.¹ Această precizare este poate necesară, dar nu rezultă că ea este suficientă, pentru că nu răspunde la întrebarea cea mai importantă: *orice stil este poezie?* Cohen pare să creadă uneori acest lucru, ca atunci când scrie că „din punct de vedere stilistic (proza literară) nu diferă de poezie decît dintr-un punct de vedere cantitativ. Proza literară nu este decît o poezie moderată sau, dacă vrei, poezia constituie forma vehementă a literaturii, gradul paroxistic al stilului. Stilul este unul singur. El comportă un număr finit de figuri, mereu aceleași. De la proză la poezie, și de la o stare a poeziei la alta, diferența constă numai în îndrăzneala cu care limbajul folosește procedeele înscrise virtual în structura sa”.²

Astfel se explică de ce Cohen a adoptat ca punct de referință unic „proza științifică” de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, care este o scriitură neutră, deliberat lipsită de efecte stilistice, cea pe care Bally o folosește pentru a sublinia *a contrario* efectele expresive ale limbajului, inclusiv cele ale limbajului vorbit. Ne-am putea întreba ce ar fi dat o comparație sistematică, urmărită epocă de epocă, între poezia clasică și proza literară clasică, între poezia romantică și proza romantică, între poezia modernă și proza modernă. O comparație între Racine și La Bruyère, Delille și Rousseau, Hugo și Michelet, Baudelaire și Goncourt, Mallarmé și Huysmans, nu ar marca poate o deviere atît de

¹ *Op. cit.*, p. 201.

² *Ibid.*, p. 149.

mare, și nici atât de progresivă, și în fond Cohen însuși este dinainte convins de acest lucru: „Stilul este unul singur“. „Structura“ pe care o evidențiază este poate nu atât cea a limbajului poetic cât cea a stilului în general, punînd în lumină cîteva *trăsături stilistice* care nu caracterizează în exclusivitate poezia, ci pe care aceasta le are în comun cu alte specii literare. Nu putem fi deci mirați văzîndu-l că încheie cu o definiție a poeziei care este aproape cea pe care Bally o dă expresivității în general: înlocuirea limbajului intelectual cu limbajul afectiv (sau emoțional).

Faptul cel mai surprinzător este că Cohen a denumit *conotație* această substituire, insistînd în mod deosebit, după cum am văzut mai sus, asupra antagonismului dintre cele două semnificații, și asupra necesității ca una să se șteargă pentru ca să apară cealaltă. Într-adevăr, chiar fără a ne limita la definiția lingvistică riguroasă (Hjelmslev-Barthes) a conotației ca sistem semnificant pornind de la o primă semnificație, se pare că prefixul indică destul de clar o conotație, adică o semnificație care *se adaugă* unei alte semnificații fără a o îndepărta.“ „A spune *flamme* pentru *amour* înseamnă pentru mesaj a purta mențiunea: *sînt poezie*¹”; iată o conotație tipică, și se vede limpede că aici sensul secund (poezie) nu înlătură sensul „prim“ (iubire); *flamme* denotă *amour* și în același timp conotează *poezie*. Or efectele de sens caracteristice limbajului poetic sînt conotații, dar nu numai pentru că, așa cum vedem în cazul de față, prezența unei figuri uzuale conotează pentru noi „stilul poetic“ clasic: pentru cine ia în serios metafora, *flamme* conotează de asemenea, și în primul rînd, exprimarea indirectă prin analogia sensibilă, prezența termenului cu care se compară în cel comparat, cu alte cuvinte, aici: *focul pasiunii*². A atribui publicului și poetilor clasici o indiferență la conotațiile sensibile ale figurilor nu-i decît o stranie iluzie retrospectivă. Această indiferență îi aparține mai curînd

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Raportul dintre opoziția literal/figurat și opoziția denotat/conota este destul de complex, ca orice raport între categorii aparținînd unor cîmpuri epistemologice disparate. Și se pare că cel mai corect este să considerăm, în trop, ca denotat, deci „secund“, sensul figurat (aici: *iubire*) și drept conotate, între altele, urma sensului literal (*foc*) și efectul stilistic, în sensul clasic, a însăși prezenței tropului (*poezie*).

— după trei secole de uzură și de fade comentarii didactice — cititorului modern, abil, dar nu întru totul, și blazat, plin de prejudecăți, dinainte hotărât să nu găsească nici o savoare, nici o culoare, nici o strălucire, într-un discurs considerat a fi pe de-antregul „intelectual” și „abstract”. Retoricienii epocii clasice, de exemplu, nu vedeau în tropii de acest fel indicatori stereotipi ai poeticității stilului, ci adevărate imagini sensibile¹. De aceea ar trebui poate să vedem în acea *flamme noire* a lui Racine ceva mai multă „flacăără” și ceva mai mult „negru” decât vrea Cohen, pentru a ajunge la o corectă înțelegere a discursului racinian: între o lectură „supraactivantă” și una care — sub pretextul de a lăsa cuvintelor „valoarea pe care o aveau în epocă” — reduce în mod sistematic devierea sensibilă a figurilor, cea mai *anacronică* nu este poate cea considerată ca atare.

Pe scurt, denotația și conotația sînt departe de a fi atît de „antagoniste” pe cît spune Jean Cohen, și tocmai dubla lor prezență simultană este cea care întreține ambiguitatea poetică, atît în *imagea* modernă cît și în figura clasică. *Angéluș bleu* nu „semnifică” numai dangăt liniștit de clopot: chiar dacă admitem traducerea propusă de Cohen, trebuie să admitem că exprimarea indirectă prin culoare interesează sensul „afectiv”, și că deci conotația nu a înlăturat denotația. Cohen afirmă aceasta numai din dorința de a transforma în întregime limbajul poetic într-un limbaj al emoției; legînd destinul *emoționalului* de limbajul conotativ și pe cel al *noționalului* de limbajul denotativ, el este obligat să-l expulzeze pe cel de-al doilea spre folosul exclusiv a celui dintîi. „Codul nostru, spune el puțin cam prea în grabă despre limba naturală, este denotativ. Și iată de ce poetul este silit să forțeze limbajul dacă vrea să arate

¹ „Plac numai expresiile care zămislesc în imaginație o imagine sensibilă a ceea ce autorul vrea să înfățișeze. De aceea poezii, al căror scop principal este să placă, nu folosesc decît acest fel de expresii. Și tot de aceea metaforele, ce redau totul în chip sensibil, sînt atît de frecvente în stilul lor” (Lamy, *Rhétorique*, 1688, IV, 16). Am găsi în tratatele posteroare despre tropi aprecieri concordante, dar ne mărginim în mod voit la un retorician aparținînd momentului de apogeu al epocii clasice. Și, pe deasupra, și cartezian.

fața patetică a lumii...¹. Aceasta înseamnă poate, în același timp, a asimila în prea mare măsură funcția poetică cu expresivitatea stilului afectiv (atît de consubstanțială, după cum știm cel puțin de la Bally încoace, cu însuși limbajul vorbit), și a despărți prea brutal limbajul poetic de resursele profunde ale limbii. Poezia este o operație mai specifică, dar și, totodată, mai strîns legată de ființa intimă a limbajului. Poezia *nu forțează* limbajul: Mallarmé spune, cu mai multă măsură, și ambiguitate, că ea îi „răscumpără defectul”. Ceea ce înseamnă în același timp că ea corectează acest defect, că îl compensează, și că îl recompensează (exploatîndu-l); că îl împlinește, îl suprimă și îl exaltă: că îl desăvîrșește. Că, departe de a se abate de la limbaj, ea se stabilește și se desăvîrșește în chiar defectul său. În chiar acel defect care îl constituie².

Pentru a justifica aceste formule pe care Jean Cohen le-ar respinge, fără îndoială, nu fără a avea aparent dreptate, ca „inutile, pentru că nu sînt nici clare, nici verificabile”, trebuie să privim mai îndeaproape următorul text din Mallarmé ce ni se pare că exprimă esențialul funcției poetice: „Limbile imperfecte prin aceea că sînt mai multe, lipsind cea supremă: a gândi însemnînd a scrie fără accesorii, nici șoaptă ci tacit încă nemuritorul cuvînt, diversitatea, pe pămînt, a idiomurilor, împiedică pe oricine să spună cuvintele care altfel ar fi, dintr-o matrice unică, adevărul însuși materializat... Mîntea mea regretă că discursul nu reușește să exprime obiectele prin tușe corespunzătoare prin culoare sau aspect, care există în instrumentul vocii,

¹ *Op. cit.* p. 225.

² Ar trebui să comparăm cartea lui Cohen cu o alta, care prezintă una dintre tentativele cele mai interesante cu privire la teoria limbajului poetic: *Les Constantes du Poème*, de A. Kibedi Varga (Van Goor Zonen, Haga, 1963). Noțiunea de *stranietate* aflată în centrul acestei poetici „dialectice”, amintește în mod evident de acea *ostranenie* a formaliştilor ruși. Ea ne pare mai pertinentă decît cea de *deviere*, pentru că nu vede în proză o referință necesară pentru definirea poeziei, și pentru că concordă mai bine cu ideea limbajului poetic ca stare intranzitivă a limbajului, al oricărui text receptat ca „mesaj centrat asupra lui însuși” (Jakobson): ceea ce poate ne eliberează de Domnul Jourdain — adică de acel *tournoiement* Proză/poezie.

în limbaje și câteodată în unul singur. Alături de *ombre*, opacă, *ténèbres* e ceva mai închis; ce decepție, în fața perversității care conferă lui *jour* ca și lui *nuit*, contradictoriu, timbrul obscur aici, luminos dincolo. Dorința unui termen strălucind de splendoare, sau care să se stingă, invers; cât privește alternativele luminoase simple — *Numai*, să știm că *nu ar exista versul*: el, filosofic răscumpără defectul limbilor, complement superior.¹ Stilul acestei pagini nu trebuie să ne ascundă nici fermitatea ideii, nici soliditatea bazei sale lingvistice: „defectul” limbajului, atestat pentru Mallarmé ca și, mai târziu, pentru Saussure, de *diversitatea idiomurilor*, și ilustrat prin dezacordul dintre sonorități și semnificații, este evident ceea ce Saussure va numi arbitrariul semnului, caracterul convențional al legăturii dintre semnificant și semnificat; dar însuși acest defect este rațiunea de a fi a poeziei, care nu există decît prin el: dacă limbile ar fi perfecte, *nu ar exista versul*, pentru că orice cuvînt ar fi poezie; și deci nici unul. „Dacă vă înțeleg bine, îi spunea Mallarmé lui Viélé-Griffin (după mărturisirile acestuia), întemeiați privilegiul creator al poetului pe imperfecțiunea instrumentului la care trebuie să cînte; o limbă ipotetic adecvată la a-i traduce gîndul l-ar suprima pe scriitor, care s-ar numi, prin chiar aceasta, domnul Oricine”.² Căci funcția poetică constă tocmai în acest efort de a „recompensa”, fie și iluzoriu, arbitrariul semnului, adică de a *motiva limbajul*. Valéry, care a meditat îndelung asupra exemplului și doctrinei lui Mallarmé, a revenit adeseori asupra acestei idei, opunînd funcției prozaice, esențialmente tranzitivă, în care el vede „forma” abolindu-se în sensul ei (a înțelege însemnînd *a traduce*), funcția poetică în care forma se unește cu sensul și tinde să se perpetueze la infinit odată cu el: se știe că el compara tranzitivitatea prozei cu cea a mersului, și intransitivitatea poeziei cu cea a dansului. Speculația asupra *proprietăților sensibile* ale cuvîntului, caracterul indisolubil al formei și al sensului, iluzia unei asemănări între „cuvînt” și „lucru” erau pentru el, ca

¹ *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 364.

² „Stéphane Mallarmé, *esquisse orale*”, *Mercure de France*, februarie 1924.

și pentru Mallarmé¹, însăși esența limbajului poetic: „Puterea versurilor ține de o armonie de nedefinit între ceea ce ele spun și ceea ce ele sînt”². De aceea activitatea poetică este considerată de unii autori, ca Mallarmé însuși — vezi *Mots anglais* și interesul pe care-l acordă faimosului *Traité du verbe* de René Ghil —, ca fiind strîns legată de o neîncetată imaginație a limbajului care este în substanța ei o reverie motivantă, o reverie a motivării lingvistice, marcată de un fel de seminostalgie a ipoteticei stări „primitive” a limbii, în care cuvîntul ar fi fost ceea ce spunea. „Funcția poetică, în sensul cel mai larg al termenului, spune Roland Barthes, s-ar defini astfel printr-o conștiință cratileană a semnelor, și scriitorul ar fi recitatorul acelui mare mit secular care vrea ca limbajul să imite ideile și ca, împotriva precizărilor științei lingvistice, semnele să fie motivate”³.

Studiul limbajului poetic astfel definit ar trebui să se întemeieze pe un alt studiu, care nu a fost niciodată întreprins sistematic, și care ar avea drept obiect *poetica limbajului* (în sensul în care Bachelard vorbea, de exemplu, de o poetică a spațiului), adică nenumăratele forme ale imaginației lingvistice. Căci oamenii nu visează numai cu cuvintele, ci visează de asemenea, și chiar și cei mai rudimentari, despre cuvinte și despre toate manifestările limbajului: e vorba aici, de la *Cratyl* încoace, de ceea ce Claudel numește un „dosar formidabil”⁴, care va trebui deschis într-o bună zi. Ar trebui pe de altă parte să analizăm îndeaproape ansamblul procedeelelor și artificiiilor la care recurge expresia poetică pentru a motiva semnele; nu putem aici decît să indicăm principalele specii.

¹ Sau pentru Claudel: „Folosim în viața de toate zilele cuvintele nu propriu-zis în măsura în care semnifică obiectele, ci în măsura în care le desemnează și în măsura în care practic ne permit să ni le însușim și să ne slujim de ele. Ele ne dau un fel de reducere portativă și grosolană a obiectelor, o valoare, banală precum monezile. Dar poetul nu se folosește de cuvinte în același fel. El nu le folosește pentru utilitatea lor, ci pentru a alcătui din toate aceste fantome sonore pe care cuvîntul i le pune la dispoziție un tablou inteligibil și totodată delectabil” (*Oeuvres en prose*, Pléiade, p. 47—48). Teoria lui Sartre în *Qu'est-ce que la littérature?* și în *Saint Genet* nu este în esență diferită.

² *Oeuvres*, Pléiade, II, p. 637.

³ „Proust et les noms”, *To honor R. Jakobson*, Mouton, 1967.

⁴ *Oeuvres en prose*, p. 96.

Cea mai cunoscută, căci este și cea mai imediat perceptibilă, reunește procedeele care, înainte de a se referi la „defectul” limbajului, încearcă să-l reducă; exploatând oarecum defectul defectului, adică acele câteva frânturi de motivație, directă sau indirectă, întâlnite în mod natural în limbă: onomatopee, mimologisme, armonii imitative, efecte de expresivitate fonică sau grafică¹, evocări prin sinestezie, asociații lexicale². Valéry, care le utiliza totuși și el³, nu aprecia prea mult acest gen de efecte: armonia dintre ființă și spunere „nu trebuie, scria el, să poată fi definită. Când poate fi definită, este armonie imitativă, ceea ce nu e bine⁴”. Oricum, este sigur că acestea sînt mijloacele cele mai facile, pentru că există ca atare în limbă și deci se află la îndemîna „domnului Oricine”, și mai ales pentru că mimetismul pe care îl stabilesc este de speța cea mai grosolană. Există mai multă subtilitate în artificiile care (răspunzînd astfel mai direct formulei lui Mallarmé) se străduiesc să corecteze defectul apropiind, adaptînd semnificantul și semnificatul despărțiți de legea dură a arbitrariului. Schematic vorbind, această adaptare poate fi realizată în două moduri diferite.

Primul constă în a apropia semnificatul de semnificant, adică în a supune sensul, sau, mai exact fără îndoială, în a alege dintre virtualitățile semice pe acelea care corespund cel mai bine formei sensibile a expresiei. Astfel Roman Jakobson arată felul în care poezia franceză poate exploata, și prin chiar aceasta justifica, discordanța relevată de Mallarmé între fonetismele cuvintelor *jour* și *nuit*, și am încercat să arătăm cum pot contribui efectele acestei discordanțe și ale exploatării ei la nuanța particulară pe care o

¹ Primele sînt bine cunoscute (chiar prea bine) datorită lui Grammont și Jespersen. Celelalte au fost mult mai puțin studiate, în ciuda insistenței lui Claudel (cf. în special: *Idéogrammes occidentaux*, *ibid.*, p. 81).

² Putem numi astfel, în ciuda unor fluctuații din terminologia lingvistică, contaminările semantice dintre cuvintele apropiate prin formă (*fruste-rustre*); asocierea frecventă, prin rimă, de exemplu, cu *funèbre*, poate astfel întuneca, așa cum dorește Mallarmé, semantismul „natural” al lui *ténèbres*.

³ De exemplu „*L'insecte net gratte la sécheresse*” (Insecta subțire zgîrie uscăciunea) (*Le Cimetière marin*).

⁴ *Oeuvres*, Pléiade, II, p. 637.

conferă poezia franceză opoziției dintre zi și noapte ; nu este decît un exemplu printre alte nenumărate exemple posibile : ne-ar fi necesare numeroase studii de semantică pre-poetică, în toate domeniile (și în toate limbile), fie și numai pentru a începe să apreciem incidența acestor fenomene asupra a ceea ce numim, poate impropriu, „creația” poetică.

Cel de al doilea constă, dimpotrivă, în a apropia semnificantul de semnificat. Această acțiune asupra semnificantului poate fi de două ordine foarte diferite : de ordin morfologic, dacă poetul, nesatisfăcut de resursele expresive ale idiomului său, se străduiește să modifice formele existente sau chiar să făurească altele noi ; acest capitol al invenției verbale a fost, după cum se știe, ilustrat în mod deosebit în secolul al XX-lea de către poeți ca Fargue sau Michaux, dar procedeul a rămas pînă acum excepțional, din motive evidente. Acțiunea cea mai frecventă asupra semnificantului, și fără îndoială cea mai eficace — cea mai conformă în orice caz vocației jocului poetic, care este aceea de a se situa în interiorul limbii naturale și nu alături de ea —, este de ordin semantic : ea constă nu în a deforma semnificanți sau în a inventa alții, ci în a-i *deplasa*, adică în a înlocui termenul propriu cu un altul care este deviat de la utilizarea și de la sensul său pentru a i se încredința o utilizare nouă și un sens nou. Această acțiune de deplasare, pe care Verlaine a numit-o atît de frumos „*méprise*”, se află evident la originea tuturor acelor „figuri de cuvinte considerate în afara semnificației lor” care sînt tropii retoricii clasice. Există o funcție a figurii care nu a fost poate îndeajuns pusă în lumină pînă acum¹ și care privește direct discuția noastră : spre deosebire de termenul „propriu” sau literal, care este în mod normal arbitrar, termenul figurat este esențialmente motivat, și motivat în două sensuri : mai întîi, și pur și simplu, pentru că este *ales* (chiar dacă dintr-un repertoriu tradițional ca acela al tropilor uzuali) în loc să fie impus de către limbă ; apoi pentru că înlocuirea termenului provine totdeauna dintr-un anumit raport între cei doi semnificați (raport de analogie pentru

¹ Cf. totuși Ch. Bally : „Ipostazele sînt toate semne motivate” (*Le Langage et la Vie*, p. 95).

o metaforă, de incluziune pentru o sinecdocă, de contiguitate pentru o metonimie etc.) care rămîne prezent (conotat) în semnificantul deplasat și înlocuit, și pentru că astfel acest semnificant, deși în general la fel de arbitrar, în sensul său literal, ca și termenul înlăturat, devine motivat în folosirea sa figurată. A spune *flamme* pentru a desemna flacăra, și *amour* pentru a desemna dragostea, înseamnă a te supune limbii acceptînd cuvintele arbitrar și tranzitive pe care ni le impune ea; a spune *flacăra* pentru *dragoste* înseamnă a-ți motiva limbajul (spun *flacăra* pentru că dragostea arde), și prin chiar aceasta a-i da densitatea, relieful și acea existență substanțială care-i lipsesc în circulația cotidiană a *universalului reportaj*.

Este totuși necesar să precizăm aici că nu orice fel de motivare răspunde exigenței poetice profunde, care este, după opinia lui Eluard¹, aceea de a vorbi *un limbaj sensibil*. „Motivațiile relative”, de ordin esențialmente morfologic (*vache/vacher, égal/inégal, choix/choisir* — vacă/văcar, egal/inegal, alegere/a alege etc.), despre care vorbește Saussure, și pe care el le vede dominînd în limbile cele mai „gramaticale”², nu sînt dintre cele mai fericite pentru limbajul poetic, poate pentru că principiul lor este prea intelectual și funcționarea lor prea mecanică. Raportul dintre *obscur* și *obscurité* este prea abstract pentru a da cuvîntului *obscurité* o adevărată motivație poetică. Un lexem neanalizabil ca *ombre* sau *ténèbres*, cu calitățile și defectele sale sensibile imediate și cu toată rețeaua sa de evocări indirecte (*ombre-sombre, ténèbres-funebre*), va oferi fără îndoială pretextul pentru o acțiune motivantă mai bogată, în ciuda nemotivării sale lingvistice mai mari. Și chiar *obscurité*, pentru a dobîndi o oarecare densitate poetică, va trebui să-și confere un fel de prospețime verbală făcîndu-ne să-i uităm derivația și reactivînd atributele sonore și vizuale ale existenței sale lexicale. Aceasta implică, printre altele, ca prezența morfemului să nu fie subliniată printr-o rimă „categorială” de genul *obscurité-vérité*, și, în treacăt fie spus, putem să ne imaginăm că acest motiv, fie și în mod inconștient și dimpreună cu alte cîteva, a contribuit la proscrierea rimelor

¹ *Sans âge (Cours naturel)*

² *Cours de linguistique générale*, pp. 180—184

gramaticale. Și iată cum, dimpotrivă, cuvîntul se regenerează și se sensibilizează într-un cadru apropiat, ca în aceste versuri de Saint-Amant :

*J'éconte, à demi transporté,
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l'obscurité.*¹

Obscurité își găsește aici destinul poetic ; nu mai este calitatea abstractă a ceea ce este obscur, a devenit un spațiu, un element, o substanță ; și (împotriva oricărei logici, dar conform adevărului secret al nocturnului) cît de luminoasă !

Această digresiune ne-a îndepărtat de *procedeele de motivație*, dar nu trebuie să o regretăm, pentru că esențialul motivației poetice nu constă în asemenea artificii, care nu-i servesc poate decît de catalizatori : ci, mai simplu și mai profund, în atitudinea de lectură pe care poemul reușește (sau, mai adeseori nu reușește) să o impună cititorului, atitudine motivantă care, dincolo sau dincoace de toate atributele prozodice sau semantice, acordă întregului discurs sau numai unei părți din el acea prezență intransitivă și acea existență absolută pe care Eluard o numește *evidență poetică*. Ni se pare că limbajul poetic își revelează astfel adevărata sa „structură”, care nu este aceea de a fi o formă particulară, definită prin accidente sale specifice, ci mai degrabă o stare, un grad de prezență și de intensitate la care poate fi ridicat, spre a spune astfel, orice enunț, cu condiția ca în jurul lui să se stabilească acea *marginie de tăcere*² care să-l izoleze în mijlocul (și nu în afara) vor-

¹ *Le Contemplateur*. Ascult, ca în vis, / Zgomotul aripilor tăcerii / Ce zboară în obscuritate. (N.T.)

² „Poemele au întordeauna mari margini albe, margini mari de tăcere” (P. Eluard, *Donner à voir*, p. 81). Vom observa că nici chiar poezia cea mai eliberată de formele tradiționale nu a renunțat (ci dimpotrivă) la puterea de a realiza condiția poetică prin dispunerea poemului în *albul* paginii. Există desigur, în toate sensurile cuvîntului, o *dispunere poetică*. Cohen arată acest lucru prin următorul exemplu inventat :

Ieri pe șoseaua națională șapte
Un automobil
Mergînd cu o sută pe oră s-a năpustit
Într-un platan

birii cotidiene. Prin aceasta, fără îndoială, se deosebește cel mai bine poezia de toate celelalte stiluri, cu care are în comun numai un anumit număr de mijloace. Stilul este desigur o deviere, în sensul că se îndepărtează de limbajul neutru printr-un anume efect de diferențiere și de excentricitate; poezia nu procedează astfel: am spune, mai corect, că ea se retrage din limbajul comun *prin interiorul* acestuia, printr-o acțiune — fără îndoială foarte iluzorie — de aprofundare și de repercușiune comparabilă acelor percepții exaltate de droguri despre care Baudelaire afirmă că transformă „gramatica, gramatica cea aridă“, într-un fel de „vrăjitorie evocatoare: cuvintele reînvie în carne și oase, substantivul, în măreția lui substanțială, adjectivul, veșmînt străveziu care îl acoperă și îl colorează, și verbul, înger al mișcării, ce dă primul impuls frazei“. ¹

Cei patru ocupanți ai săi au fost
Uciși.

Astfel dispusă, fraza, spune el, „nu mai este proză. Cuvintele se însuflețesc, un curent le străbate (p. 76). Aceasta ține, mai spune el, nu numai de decupajul aberant din punct de vedere gramatical, ci înaintea de toate și de o punere în pagină voluntar intimidantă parcă. Suprimarea punctuației într-o mare parte din poezia modernă, a cărei importanță este subliniată de către Cohen pe bună dreptate (p. 62), urmărește același efect: ștergerea relațiilor gramaticale și tendința de a alcătui poemul, în spațiul tăcut al paginii, ca o pură *constelație verbală* (se știe cât de mult l-a obsedat pe Mallarmé această idee).

¹ *Le poème du haschisch*, partea a 4-a. Mențiunea făcută aici despre gramatică nu contrazice ideea, pe care în esență o împărtășim cu Jean Cohen, că poezia este degramaticalizare a limbajului și nu sprijină, așa cum ar vrea Roman Jakobson („*Une microscopie du dernier „Spleen“, Tel Quel*, 29), ideea unei poezii a gramaticii. Pentru Baudelaire, gramatica cea aridă nu devine o „vrăjitorie evocatoare“ (formulă cardinală, se știe, care se regăsește în *Fusées* și în articolul despre Gautier, în contexte care nu se mai referă cîtui de puțin la stupefiant) decît pierzîndu-și caracterul pur relațional care-i determină „ariditatea“, adică degramaticalizîndu-se: *partes orationis* reînvie în carne și oase, regăsindu-și o existență *substanțială*, cuvintele devin ființe materiale, colorate și însuflețite. Nimic mai străin de ideea exaltării gramaticii ca atare. Există poate imaginații lingvistice centrate pe gramatical, și Mallarmé, cel puțin, pretindea a fi un „sintaxist“. Dar poetul care lauda la Gautier „acel minunat *dicționar* ale cărui file, mișcate de un suflu divin, se deschid tocmai unde trebuie pentru a lăsa să țîșnească *cuvîntul* propriu, *cuvîntul unic*“, și care scrie de asemenea în articolul din 1861 despre Hugo: „Văd în Biblie un profet căruia Dumnezeu i-a poruncit să mănînce o carte. Nu știu în care lume Victor Hugo a mîncat *dicționarul* limbii pe care era chemat să o vorbească: dar văd că *lexicul*

Despre limbajul poetic astfel înțeles, pe care ar fi poate mai bine să-l numim limbajul în stare poetică, sau *starea poetică a limbajului*, vom spune, fără a forța prea mult metafora, că este limbajul în stare de vis, și știm că visul în raport cu veghea nu este o deviere, ci dimpotrivă... dar cum să spui ceea ce este contrariul unei devieri? Într-adevăr, nu limbajul poetic se lasă definit mai exact prin deviere, ca deviere, ci proza, *oratio soluta*, vorbirea disjunctă, limbajul însuși ca deviere și disjuncție a semnificanților, a semnificaților, a semnificantului și a semnificatului. Poezia ar fi atunci, după cum spune Cohen (dar într-un sens diferit, sau mai curînd într-o direcție opusă), *antiproză și reducere a devierii*: deviere de la deviere, negare, refuz, uitare, ștergere a devierii, a acelei devieri care face limbajul¹; iluzie, vis, utopie necesară și absurdă a unui limbaj fără deviere, fără hiatus — fără defect.

francez, ieșind din gura lui, a devenit o lume, un univers colorat, melodios și mișcător" (subliniat de noi), acest poet nu este oare, dimpotrivă, un exemplu caracteristic pentru ceea ce am putea numi *imaginație lexicală*? Să mai cităm și din articolul din 1859 despre Gautier: „M-am îmbolnăvit încă de foarte tînăr de lexicomanie“.

¹ Această trimitere a devierii (*écart*) stilistice la devierea (*écartement*) pe care se constituie orice limbaj poate părea simplă sofistică. De fapt, prin mijlocirea acestui echivoc, vrem să atragem (sau să orientăm) atenția asupra reversibilității opoziției proză/poezie și asupra *artificiului* esențial al „limbii naturale“. Dacă poezia este deviere de la limbă, limba este deviere în raport cu totul și mai ales cu ea însăși. De Brosses desemnează prin acest termen separarea, după părerea lui progresivă (și supărătoare), în cursul istoriei limbilor, dintre obiect, idee, și semnificanți (fonic și grafic): „Oricite devieri ar fi în compunerea limbilor, oricît de mare ar fi *arbitrariul*...“ Cînd ai străpuns acel mister dificil (al unității, în limba primitivă a ființei reale) a ideii, a sunetului și a literei), poți recunoaște fără uimire, pe măsură ce observația înaintează, cît de mult aceste patru lucruri, după ce s-au apropiat astfel de un centru comun, *deviază* din nou printr-un sistem de derivație...“ (*Traité de la formation mécanique des langues*, Paris, 1765, p. 6 și 21. Subliniat de noi).

„STENDHAL“

*Melomanul adevărat, ridicol destul de rar în Franța, unde de obicei nu este decît o pretenție a vanității, se întâlnește la orice pas în Italia. Pe cînd eram în garnizoană la Brescia, mi s-a făcut cunoștință cu băștinașul care era poate cel mai sensibil la muzică. Era foarte blind și foarte politicoș; dar cînd se afla la un concert și muzica îi plăcea într-o anumită măsură, își scotea pantofii fără să-și dea seama. Dacă se ajungea la un pasaj sublim, nu pierdea niciodată ocazia de a-și arunca pantofii peste umăr, peste spectatori.*¹

EXISTĂ în *beylism*, în *Stendhal-Club* și alte manifestări — deosebit de accentuate în privința lui Stendhal — ale fetișismului autorului, cel puțin un lucru bun, și anume că ele ne apără, sau ne îndepărtează, de o altă formă de idolatrie nu mai puțin gravă, și astăzi mai primejdioasă, care este fetișismul operei — concepută ca un obiect închis, terminat, absolut.

Pe de altă parte însă, nimic nu este mai zadarnic decît a căuta în scrierile lui Stendhal, sau în mărturiile contemporanilor săi, urma unei ființe definite și substanțială pe care am putea-o numi în mod îndreptățit, în acord cu starea civilă, Henri Beyle. Cu cît mai justă apare, în excesul ei, rezerva lui Mérimée, intitulînd cu un laconic *H.B.* un fel de necrologie clandestină și susținînd că defunctul nu scria niciodată o scrisoare fără a o semna cu un nume presupus sau a o data dintr-un loc fantezist, că-i gratifica pe toți prietenii săi cu o poreclă și că „nimeni nu a știut cu exactitate ce oameni vedea, ce cărți scrisese, ce călătorii făcuse“. Descoperirile erudiției nu au făcut de atunci decît să adîncească misterul, multiplicîndu-i elementele.

Cele două cariatide ale vechii „științe“ literare se numeau, vă amintiți poate : *omul* și *opera*. Valoarea exemplară a feno-

¹ *Vie de Rossini* (Divan), I, p. 31. Mențiunea *Divan* trimite aici la ediția în 79 de volume (1927—1937). *Divan critique* trimite la edițiile critice publicate tot la Divan, de către Henri Martineau.

menului Stendhal ține de maniera în care zdruncină aceste două noțiuni, alterându-le simetria, făcând confuză diferența dintre ele, schimbînd direcția raporturilor lor. În acest „*nom de guerre*“ care este Stendhal se întîlnesc și se încrucișează și se desființează reciproc fără încetare „persoana“ lui Henri Beyle și „opera“ sa, pentru că, dacă pentru orice stendhalian opera lui Stendhal îl desemnează în mod constant pe Henri Beyle, Henri Beyle la rîndul său nu există cu adevărat decît prin opera lui Stendhal. Nimic nu este mai puțin probabil, nimic nu este mai fantomatic decît acel Beyle al amintirilor, al mărturiilor, al documentelor, acel Beyle „povestit de cei care l-au văzut“, tocmai acel Beyle despre care Sainte-Beuve voia să se informeze la domnul Mérimée, la domnul Ampère, la domnul Jacquemont, „într-un cuvînt, cei care l-au văzut mult și gustat în prima lui formă“. Prima formă a lui Beyle, acest Beyle înainte de Stendhal pe care-l caută Sainte-Beuve, nu este decît o iluzie biografică : adevărata formă a lui Beyle este esențialmente *secundă*, Beyle nu este în mod îndreptățit pentru noi decît un personaj al lui Stendhal.

Spune despre el însuși că „adevărata meserie a animalului este să scrie romane într-un pod“, ceea ce ar fi putut afirma la fel de bine Balzac sau Flaubert, sau orice romancier — dacă nu cumva simplul fapt de a trebui să afirme aceasta nu desemnează ciudățenia unui „scriitor“ despre care s-a putut spune, contrar majorității confrăților săi, că „s-a preferat totdeauna operei sale“¹ și care, departe de a se sacrifica ei, pare mai ales doritor să o pună în serviciul a ceea ce a numit el însuși cu un cuvînt importat cu acest prilej, *egotismul* său.

Dar dacă „prezența autorului“ este în această operă, după părerea comună, destul de stîngenitoare, trebuie în aciași măsură să remarcăm caracterul său constant ambiguu și oarecum problematic. Mania pseudonimică capătă aici valoare de simbol : în romanele sale ca și în corespondență, în eseuri ca și în memorii, Beyle este întotdeauna prezent, dar aproape întotdeauna mascat sau travestit, și nu este indiferent faptul că opera sa cea mai direct „autobiografică“ își ia drept titlu un nume care nu este nici cel al autorului, nici cel al eroului :

¹ Jean Pouillon, *La création chez Stendhal, Temps modernes*, nr. 69.

Stendhal îl ascunde pe Henry Brulard, care îl ascunde pe Henri Beyle — care la rîndul său îl deplasează imperceptibil pe Henri Beyle al stării civile, care nu se confundă în întregime cu nici unul din cei trei, și ne scapă pentru totdeauna.

Paradoxul egotismului este aproximativ acesta : să vorbești de tine, în maniera cea mai indiscretă și mai impudică, poate fi cel mai bun mijloc de a te ascunde. Egotismul este, în toate sensurile termenului, o paradă.

Demonstrația cea mai eficace este fără îndoială mărturisirea oedipiană atît de derutantă din *Brulard* : „Mama mea, doamna Henriette Gagnon, era o femeie încîntătoare și eram îndrăgostit de mama mea...”

Voiam s-o acopăr cu sărutări pe mama și doream să nu aibă haine pe ea. Ea mă iubea cu pasiune și mă săruta adesea, eu îi întorceam sărutările cu atîta pasiune încît era deseori obligată să plece. Îl uram pe tata cînd venea să ne întrerupă sărutările... Într-o seară, cum dintr-o întîmplare fusesem culcat în camera ei pe jos, pe o saltea, această femeie vioaie și ușoară ca o căprioară sări peste salteaua mea pentru a ajunge mai repede în pat”.¹

Pentru specialiști, un asemenea text ar trebui să fie un fel de scandal : ce interpretare i se poate da ? Ni-l imaginăm pe Oedip, la ridicarea cortinei, declarînd fără preambul poporului teban : „Oameni buni, l-am omorît pe tatăl meu Laius, și am făcut patru copii cu mama mea Jocasta : doi băieți și două fete. Nu căutați mai departe, tot răul vine de aici”. Figura lui Tiresias (Figura lui Sofocle).

Scandal, printre altele, în sens etimologic : *scandalon* înseamnă „capcană”, și a spune indicibilul este o capcană infinită. Datorită lui *Brulard*, resimțim dureros lipsa unei psihanalize a lui Stendhal. Ceea ce conferă un fel de adevăr bufon acestei afirmații a lui Alain : „Stendhal este cît se poate de departe de freudienii noștri”.

Pe marginea manuscrisului romanului *Lucien Leuwen*, în legătură cu o trăsătură de caracter a eroului, Stendhal scrie : „Model : Dominique himself. — Ah ! Dominique himself !”²

¹ *Vie de Henry Brulard (Divan critique)*, I, pp. 42, 45.

² Éd. Hazan, p. 671.

Această ciudată desemnare a sa este tipic stendhaliană, în întregime ca și în părțile sale. *Dominique*, se știe, este de mult timp porecla sa cea mai intimă, cea pe care o rezervă, aproape în exclusivitate, pentru uzul său personal : așa se numește pe sine. Sabirul internațional este de asemenea unul dintre procedeele criptografice favorite, în notele pe care nu le scrie decât pentru sine însuși. Dar convergența celor două coduri asupra aceluiași obiect, care se întâmplă a fi aici tocmai *subiectul*, este de un efect uimitor. „Eul“ stendhalian nu este propriu-zis demn de ură : el este în mod cert (și profund) *imposibil de numit* (*innommable*). Limbajul nu se poate apropia de el fără a se dezintegra într-o multitudine de substituții, deplasări și întoarceri, în același timp redundante și eluzive. *Dominique*, prenume italianizant, poate împrumutat, în chip de omagiu, de la autorul operei *Matrimonio segreto* ; *himself*, „reflexivul“ englez, al cărui idiomatism extravagant scuză, împingînd-o spre o excentricitate vag ridicolă, insuportabila raportare la sine. *Ah ! Dominique himself !* Pot fi oare proclamate într-un mod mai clar descenderarea subiectului, alteritatea, extraneitatea ego-ului ?

Sau, de mai multe ori în *Journal* : „Mr. (sau M.) Myself“.

Refuz oedipian al patronimului, fără îndoială. Dar, pe de altă parte, ce semnifică ștergerea sau alterarea prenumelui (practică banală fără îndoială), și, lucru mai rar, tabuul care afectează *limba maternă* ? (dacă nu cumva ar trebui să spunem *paternă* (*sermo patrius*), limba originară, dinspre familia Gagnon, fiind—mitic—italiana).

Proliferarea pseudonimică nu-l atinge numai pe Beyle însuși (peste o sută de porecle în. Corespondență și hîrțile intime, două pseudonime literare, fără a socoti diversele nume deghizate din *Rome, Naples et Florence* sau *De l'Amour*), sau pe prietenii săi cei mai apropiați (Mérimee devine *Clara*, Doamna Dembowsky *Léonore*, Alberthe de Rubempré *Madame Azur* sau *Sanscrit*), sau locurile familiare (Milano este scris *1000 de ani*, Roma este *Omar* sau *Omer*, Grenoble, *Cularo*, Civita-Vecchia *Abeille* ; și Milano desemnează cîteodată, glorios, pe Napoleon). Ea atinge de asemenea titlurile anumitor opere. Astfel, *De l'Amour* este aproape totdeauna

botezat *Love*, iar *Le Rouge et le Noir* : *Julien*. Se știe că Stendhal a ezitat, pentru *Lucien Leuwen*, între *Leuwen*, *L'Orange de Malte*, *Le Télégraphe*, *Le Chasseur vert*, *Les Bois de Prémol*, *L'Amarante et le Noir*, *Le Rouge et le Blanc* : dar mai mult decît o nehotărîre reală, s-ar spune că este vorba de un fel de reacție în lanț, ca și cum primul titlu adoptat ar chema imediat o substituție pseudonimică ; odată stabilizată ca denumire proprie, aceasta cheamă la rîndul său o altă substituție, și așa mai departe. Argoul cunoaște bine această fugă perpetuă a denumirilor, a cărei origine este poate dorința mereu dezamăgită și mereu relansată de a numi altfel ceea ce a fost deja numit. Și pseudonimismul, ca și celelalte tehnici de codare dragi lui Stendhal (abrevieri, anagrame, anglicisme etc.), provine din această furie metalingvistică. Crip-tografiile stendhaliene dezvăluie fără îndoială mai puțin o obsesie polițistă cît o anumită obsesie a limbajului, care se exprimă prin fugă și supralicitare.

Dacă îi dăm crezare lui Mérimée, consulului francez din Civita-Vecchia i s-a întîmplat să trimită ministrului Afacerilor externe o scrisoare cifrată și cifrul în același plic. Mérimée explică faptul prin zăpăceală, dar dacă vrem să interpretăm zăpăceala însăși, este tentant să vedem în acest lapsus o mărturisire : cifrarea este folosită din plăcere. Și plăcerea cifrului este de a îndepărta limbajul și totodată de a vorbi de *două ori*.

Mocenigo. Ce desemnează cu exactitate acest nume venețian atît de frecvent în Jurnal între 1811 și 1814 ? O operă în proiect, botezată astfel cu numele croului său ? „*I will be able to work to Mocenigo*“.¹ Un anumit rol sau tip social sau psihologic ? „*The métier of Mocenigo makes bashfull*“² producînd plăceri interioare pe care nu vrem să le tulburăm cu nimic“. Beyle însuși ? „Angélique Delaporte, acum în vîrstă de 16 ani și 10 luni, și care este judecată în momentul cînd scriu acestea, îmi pare o ființă demnă de toată atenția lui Mocenigo“. Genul dramatic, cum vrea Martineau ? „Trebuie să înțelegem prin acest cuvînt arta teatrului în care intenționa să se illustreze“. Într-un sens mai larg, „cunoașterea

¹ În engl.

² În engl.

inimii omenеști“ și întreaga literatură de analiză ? „Memoriile respectînd adevărul... adevărate mine *for the Mocenigo*“¹. Sau Jurnalul însuși ? „Aveam intenția să scriu chiar astăzi partea lui Mocenigo pentru ziua de ieri. Dar mă întorc la miezul nopții obosit și nu-mi rămîne decît forța de a nota ziua de azi“.² Se pare că, în stadiul actual al studiilor stendhaliene, toate aceste întrebări rămîn fără răspuns și poate că vor rămîne pentru totdeauna. Dar chiar dacă Mocenigo apare, în funcție de împrejurări, ca un nume de personaj, un titlu, un pseudonim, sau desemnînd o entitate literară mai vastă, însăși această polivalență este revelatoare și, într-un anume mod, exemplară. *Mocenigo* : nici „omul“, nici „opera“, ci altceva, asemeni unei acțiuni reciproce, sau reversibile, care îi unește și îi fundamentează pe unul prin celălalt. A scrie *Mocenigo*, a fi *Mocenigo*, este totuna.

La fel, poate, prin anii 1818—1820, Beyle desemnează în mod obișnuit *Vies de Haydn, Mozart et Métaſtase* cu numele de *Bombet*, cu care le semnase, și prin *Stendhal*, prima versiune din *Rome, Naples et Florence* : „În loc să scrieți un articol despre Stendhal, articulați despre Bombet... Cei 158 de Stendhal se vor debita ei înșiși“.³ Acest nume Stendhal nu este încă pentru el decît numele unei cărți. El va deveni Stendhal însuși prin metonimie, identificîndu-se cu această carte și cu problematicul său autor.

Superba casă construită de Pierre Wanhgen ocupă extremitatea nordică din Frédéric-Gasse, frumoasa stradă din Koenigsberg, atît de atrăgătoare în ochii străinilor prin numeroasele peroane cu șapte sau opt trepte înaintînd în stradă, și care conduc spre intrările caselor. Rampele acestor scări strălucind de curățenie sînt din fier forjat la Berlin, cred, și scot la iveală întreaga bogăție, cam bizară, a desenului german. În ansamblu, aceste ornamente întortocheate nu displac, ele au avantajul noutății și se potrivesc foarte bine cu cele ale ferestrelor apartamentului nobil care, la Koenigsberg, se află la acest parter înălțat cu patru-cinci picioare deasupra

¹ În engl.

² *Journal* (Divan), V, 258, 94, 85 ; Martineau, *Le Coeur de Stendhal*, p. 361 ; *Journal*, IV, 254, V, 153.

³ *Correspondance* (Divan), V, 108—109.

nivelului străzii. Ferestrele sînt împodobite în partea de jos cu cercevele mobile avînd o rețea metalică al cărei efect este destul de ciudat. Aceste țesături strălucitoare, foarte comode pentru curiozitatea femeilor, sînt de nepătruns pentru ochiul trecătorului orbit de micile scînteii care pornesc din țesătura metalică. Domnii nu văd deloc interiorul apartamentelor, în timp ce doamnele care lucrează aproape de fereastră îi văd perfect pe trecători.

Acest gen de plăcere și de plimbare sedentară, dacă ni se permite această expresie hazardată, reprezintă o trăsătură marcantă a vieții sociale din Prusia. De la prînz la orele patru, dacă vrei să te plimbi călare și să stîrnești puțin zgomot cu tropotul calului, ești sigur că vei vedea toate femeile frumoase din oraș lucrînd foarte aproape de partea de jos a ferestrei. Există chiar un gen de toaletă, cu un nume special și care este indicată de modă pentru a apărea astfel în spațele unui geam care, în casele bine îngrijite, este o sticlă foarte transparentă.

Curiozitatea doamnelor este ajutată de o resursă accesorie: în toate casele distinse se văd, de o parte și de alta a ferestrelor de la parterul ridicat cu patru picioare față de nivelul străzilor, oglinzi înalte de un picior, fixate pe un braț de fier și puțin înclinate spre interior. Datorită acestor oglinzi înclinate, doamnele văd trecătorii care sosesc din capătul străzii, în timp ce, după cum am mai spus, ochiul curios al acestor domni nu poate pătrunde prin pinzele metalice care acoperă partea de jos a ferestrelor. Dar, dacă nu văd, ei știu că sînt văzuți și această certitudine dă o rapiditate specială tuturor micilor romane care animă societatea din Berlin și din Königsberg. Un bărbat este sigur că a fost văzut în fiecare dimineață și de mai multe ori, de femeia pe care o preferă; ba chiar, nu este absolut imposibil ca cerceveaua de pînză metalică să fie deranjată cîteodată din pură întîmplare, îngăduindu-i celui care se plimbă să vadă frumoasa mîină a doamnei ce încearcă să o așeze la loc. Se ajunge pînă acolo încît să se spună că poziția acestor cercevele poate avea un limbaj. Cine ar putea să-l înțeleagă sau să fie supărat? ¹

¹ *Le Rose et le Vert, Romans et Nouvelles* (Divan), I, p. 17.

Comunicarea indirectă este una dintre situațiile privilegiate ale topicii stendhaliene. Este cunoscută condamnarea de către Rousseau a funcției mediatoare a limbajului, și a scrierii, pe care o consideră de două ori mediatoare : se pare că dimpotrivă Stendhal respinge, sau cel puțin dă deoparte, această relație de transparență în care „sufletul vorbește direct sufletului“. Momentele decisive ale comunicării (mărturisiri, rupturi, declarații de război) sînt la el în general încredințate scrisului : astfel se petrec lucrurile cu corespondența între Lucien Leuwen și doamna de Chasteller, care transpune în registrul pasiunii adevărate tehnica redutabilă a seducției epistolare preluată de la Laclos (a cărei parodie o constituie episodul scrisorilor recopiate pentru doamna de Fervaques în *Le Rouge et le Noir*), sau cu schimbul de scrisori dintre Julien și Mathilde în capitolele XIII și XIV din partea a doua a romanului *Le Rouge et le Noir*. Modul de transmitere, în acest ultim episod, este și el caracteristic : Julien și Mathilde locuiesc în aceeași casă, se întîlnesc în fiecare zi, dar mărturisirea pe care are a o face Mathilde excede vorbirea : „Vei primi în această seară o scrisoare de la mine, îi spune ea cu o voce atît de tulburată, căreia nu-i mai recunoșteai timbrul obișnuit... După o oră, un lacheu îi aduse lui Julien scrisoarea ; era pur și simplu o declarație de dragoste“. Julien încredințează spre păstrare această scrisoare compromițătoare prietenului său Fouqué, nu fără precauții hiperbolice : ascunsă în coperta unei Biblii enorme, cumpărată special de la un librar protestant. Apoi redactează un răspuns prudent, pe care i-l înmînează direct. „Credea că era de datoria lui să-i vorbească ; nimic nu era mai comod, cel puțin, dar domnișoara de la Môle nu vru să-l asculte și dispăru. Julien fu încîntat, nu știa ce să-i spună“. A doua scrisoare a Mathildei : „Domnișoara de la Môle apăru în pragul ușii de la bibliotecă, îi aruncă o scrisoare și fugi. Se pare că totul se va transforma într-un roman epistolar, spuse el ridicînd scrisoarea“. A treia scrisoare : „Îi fu aruncată din ușa bibliotecii. Domnișoara de la Môle fugi din nou. Ce manie de a scrie ! își spuse el rîzînd, cînd este atît de comod să vorbești !“. Lui Julien îi e ușor să vorbească astfel : el nu este îndrăgostit. Mathilde nu numai că nu poate spune „atît de comod“ ce are de spus, dar nici măcar nu poate decît anevoie să țină și să dea ceea ce a

scris, și care arde : ea trimite scrisorile prin cineva, sau le aruncă de departe ca pe niște grenade.

Scriitura este deci repede dublată, ca mediere, de un act sau mijloc de transmitere care-i agravează caracterul indirect și întârziat. Lucien face șase leghe pe cal pentru a pune scrisorile la poșta din Darney, pe drumul de la Nancy la Paris. Doamna de Chasteller îi răspunde la presupusa adresă a servitorului său. Curieri se încrucișează și se observă pe furiș, *quiproquo* poștal în serviciul cristalizării. Octave și Armance își încredințează scrisorile, adevărate și false, lădiței unui portocal. În *Ernestine ou la Naissance de l'amour*¹ biletele lui Philippe Astézan sînt prinse de panglica unor buchete depuse în scorbură unui mare stejar de la marginea lacului. Tot într-un buchet, fixat la capătul unor tulpini de stuf, Jules Branciforte, în *L'Abbesse de Castro*, ridică prima scrisoare la înălțimea ferestrei Elenei de Campireali ; răspunsul favorabil va fi trimiterea unei batiste.

Dragostea stendhaliană este între alte lucruri un sistem și un schimb de semne. Cifrul nu este aici numai un auxiliar al pasiunii : sentimentul tinde, ca să spunem așa, în mod natural spre criptografie, ca printr-un fel de superstiție profundă. Comunicarea afectivă se stabilește cu ușurință, favorizată de reclusiuni uneori îngăduitoare (mînăstiri, închisori, claustrări familiale), prin coduri telegrafice a căror ingeniozitate o simulează îndeajuns de bine pe cea a dorinței. În *Suora Scolastica*, Gennaro folosește alfabetul manual al surdomuților, binecunoscut, se pare, tinerelor napolitane, pentru a-i transmite Rosalindei acest mesaj : „De cînd nu vă mai văd sînt nefericit. Sînteți fericită la mînăstire ? Vi se permite să veniți cîteodată la Belvedere ? Tot vă mai plac florile ?” În închisoarea Farnese, Clélia i se adresează lui Fabrice acompaniindu-se la pian, prefăcîndu-se că interpretează un recitativ dintr-o operă la modă. Fabrice răspunde scriindu-și cu cărbune litere mari pe mînă : aceasta pentru a cere hîrtie și creion. La rîndul său, tînăra „începu în grabă să scrie cu cerneală litere mari pe paginile unei cărți pe care o rupse, și Fabrice fu nebun de bucurie văzînd în sfîrșit stabilit, după trei luni de griji, acest mijloc de corespondență pe care atît de zadarnic îl solicitase. Se feri cu grijă să abandoneze mica

¹ *De l'Amour* (Divan critique), pp. 320—343.

viclenie care-i reușise atît de bine, dorea să scrie scrisori, și în fiecare clipă se prefăcea că nu înțelege prea bine cuvintele ale căror litere erau rînd pe rînd înfățișate ochilor săi de către Clélia.“ Legătura (de substituție) dintre schimbul de scriere și raportul sentimental este aici aproape prea manifestă. Fabrice va mai primi după aceea „o pîine destul de mare, împodobită pe toate părțile cu cruciulițe trasate cu pana : Fabrice le acoperi cu sărutări“, apoi mesaje pe marginea unui breviar, din care va smulge pagini pentru a fabrica un alfabet, și acest mod de corespondență va dura pînă la evadarea lui. Cu Gina, comunică la început prin semnale luminoase : unul pentru A, două pentru B., etc. „Dar oricine putea să le vadă și să le înțeleagă ; începură încă din această primă noapte să stabilească prescurtări : trei apariții care se succedau foarte rapid o indicau pe ducesă ; patru, pe prinț ; două, pe contele Mosca ; două apariții rapide urmate de două mai lente însemnau *evadare*. Conveniră să folosească în viitor vechiul alfabet *alla Monaca*, alfabet care, pentru a nu fi ghicit de indiscreți, schimbă numărul obișnuit al literelor și le dă unul arbitrar : A, de exemplu, poartă numărul 10 ; B, numărul 3 ; aceasta înseamnă că trei eclipse succesive ale lămpii indică litera B, zece eclipse succesive pe A, etc. O clipă de întuneric desparte cuvintele.“¹

Dar desigur nici unul din aceste alfabete nu depășește în farmec și comoditate misteriosul limbaj al cercevelelor de la Koenigsberg, pe care nimeni nu-l poate înțelege, și de care nimeni nu se poate supăra.

*Azi dimineată m-am plimbat cu un tînăr frumos, foarte instruit și deosebit de amabil. Își scria confesiunile, și cu atîta plăcere încît confesorul său i-a interzis s-o facă. — Te bucuri încă odată de păcatele dumitale scriindu-le în acest fel, mai bine spune-mi-le prin viu grai.*²

Toți stendhalienii cunosc acest ciudat obicei al inscripției memorative care îl face pe Beyle, de exemplu, să traseze în praful de la Albano inițialele femeilor care l-au preocupat în-

¹ *L'Abbesse de Castro, Chroniques italiennes* (Divan), I, p. 33—37 ; *Suora Scolastica, ibid.*, II, p. 236 ; *La Chartreuse de Parme* (Garnier), pp. 315, 317, 318, 324—325.

² *Mémoires d'un touriste* (Calmann-Lévy), II, p. 140.

tr-un fel oarecare în decursul vieții, sau să scrie pe dosul centurii sale, în 16 octombrie 1832, „voi împlini cincizeci de ani, prescurtat astfel pentru a nu fi înțeles : *J. Vaisa vouloir*“¹. Cu douăzeci de ani mai înainte, sărbătorind pentru el singur a doua aniversare a „victoriei“ lui asupra Angelei Pietrargua, nota în jurnalul său aceste cuvinte, care ilustrează într-o manieră foarte ciudată dictonul *scripta manent* : „Văd pe bretelele mele că s-a întâmplat în ziua de 21 septembrie 1811, la ora 11 și jumătate dimineața.“²

Nu știm, în privința acestor *graffiti* intime, dacă trebuie să ne întrebăm mai degrabă despre mesaj, despre cod, sau poate despre natura suportului. Valéry, pe care îl iritau îndeajuns hîrțiile cusute în căptușelile lui Pascal, se miră (cu privire la al doilea exemplu) de „acest act neobișnuit“ și pune o întrebare pertinentă : „Ce sens are actul secund de a-l nota ?“³. Există într-adevăr în *Journal* și în *Brulard* o dublare a inscripției care îi agravează trăsăturile. Întrebare subsidiară, fără îndoială, dar nu mai puțin iritantă : între Beyle care înscrie pe praf, pe centură, pe bretele, și Stendhal care transcrie pe hîrtie, unde începe oare literatura ?

Acest fetișism epigrafic afectează, de asemenea, cel puțin alți doi eroi stendhalieni, la care vom nota în trecere că însoțește un anumit *babilanisme*, al corpului (la Octave) sau al inimii (la Fabrice, înainte de a o întâlni pe Clélia). Octave consemnează pe un mic memento ascuns în tainița biroului său : „14 decembrie 182... Agreabil efect de două m. — Prietenie sporită. — Invidie la Ar. — Să sfîrșesc. — Voi fi mai mare ca el. — Oglinzile de la Saint-Gobain“.⁴ Stendhal transcrie această notă fără lămuriri, fără comentariu, ca și cum obscuritatea ei i-ar servi drept lumină. Cît despre Fabrice, el gravează pe cadranul ceasului său, în semne prescurtate, această importantă hotărîre : „Cînd îi scriu D(ucesei) să nu spun niciodată cînd eram prelat, cînd eram om al bisericii, aceasta o supără.“⁵

¹ *Brulard*, I, p. 15.

² *Journal*, V. p. 211.

³ *Oeuvres*, *Pléiade*, I, p. 567.

⁴ *Armance* (Garnier), p. 27.

⁵ *Chartreuse*, p. 206.

Pentru cititorul lui *Brulard*, prima surpriză vine de la importanța crochiurilor în raport cu textul. Obiceiul de a desena pe marginea sau între rîndurile manuscriselor este constant la Stendhal, dar aici grafismul proliferază și invadează pagina. El nu se mulțumește să ilustreze discursul, adesea este indispensabil înțelegerii lui și numeroasele referințe la crochiuri fac imposibilă, sau absurdă, ideea unei ediții a cărții *Vie de Henry Brulard* redusă la text. Sau, mai degrabă, desenul face aici parte din text : el prelungește scrierea printr-o mișcare naturală care confirmă în ce măsură Stendhal, chiar grăbindu-se și improvizînd, și chiar dacă i s-a întîmplat să dicteze unele pagini, rămîne departe de orice literatură „orală“, declamată, murmurată sau conversată. Chiar și neglijențele sale sînt legate de scris : elipse, devieri, rupturi. Stil de note, prescurtări (*raccourcis*), nerăbdări și îndrăzneli proprii scrierii. *Oratio soluta*.

Prezența crochiului sugrumă orice tentativă de elocvență și are uneori ciudate efecte asupra limbajului : „În ziua aceea, am văzut curgînd primele picături de sînge răspîndite de Revoluția franceză. Era un muncitor pălărier S, rănit de moarte de o lovitură de baionetă S' în partea de jos a spatelui“. ¹

Se știe de asemenea că marginile cărților care au aparținut lui Stendhal, și în special ale exemplarelor personale din propriile sale opere, sînt înțesate cu note intime, în general codificate și aproape ilizibile, pe care erudiții stendhalieni ni le-au transmis și ni le-au tradus cu toată înverșunarea. Ele constituie materialul, în deosebi, al celor două volume de *Marginalia et Mélanges intimes*, sanctuar al beylismului fervent. Cînd aceste note ocupă marginile unui manuscris, cum este cazul cu *Lucien Leuwen*, rolul editorului postum este evident capital : el este acela care trebuie să hotărască între ceea ce va aparține operei propriu-zise, notelor admise în josul paginii, în sfîrșit, marginilor sale grupate în apendice critic cu variante, „piloți“, planuri, schițe, ștersături etc. Astfel se face că, pentru *Leuwen*, Henri Martineau a lăsat în notă reflecții ca acestea : „vorbește un republican“, sau : „este părerea croului, care este nebun și care se va corecta“,

¹ *Brulard*, I. p. 68.

a căror sinceritate beylistă este contestabilă, și care trebuie deci legate de comedia operei : nu vorbește Beyle, ci „auto-rul“. Dar putem oare spune la fel despre o altă notă în josul paginii, un răspuns dat cu oarecare brutalitate doamnei de Chasteller care, tentată deodată să sărute mîna lui Lucien, se întreabă de unde îi pot veni asemenea orori : „De la matrice, fetițo !“ Și, în acest caz, de ce n-am admite la fel de bine notele „Model : Dominique himself“, „With Métilde, Dominique a vorbit prea mult“ sau „Scrisori trimise *al giardino per la cameriera*.¹ Și 16 ani *after I write upon* !² Dacă Méti ar fi știut-o,“³ care, în mintea adevăratului stendhalian, aparțin de drept textului romanului *Leuwen*. Textul stendhalian, inclusiv marginile și bretelele, este *unul*. Nimic nu îngăduie izolarea acestui super-text în mod prețios elaborat care ar fi, *ne varietur*, opera lui Stendhal. Tot ceea ce trasează pana lui Beyle (sau bastonul, sau briceagul, sau dumnezeu știe ce) este Stendhal, fără distincție, nici ierarhie.

El însuși o știa bine, fără îndoială, sau vreun tipograf devenit beylist, care lăsa să se strecoare în textul imprimat al cărților *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme* sau *Promenades dans Rome* asemenea note : „Esprit per. pré. gui. 11.A.30.“ (Spiritul pierde prefectura, Guizot, 11 august 1830. —Aluzie la cea mai puternică decepție profesională a lui Beyle) ; „Para v.P.y. E. 15x38“ (Pentru voi Paquita și Eugénie ; dedicația capitolului Waterloo domnișoarelor de Montijo) ; „*The day of paq.*, 1829, nopr. bylov“ (În ziua de paști 1829, nici o pagină corectată, din dragoste⁴) : *aparteuri criptologice* (expresia îi aparține lui Georges Blin) care fără îndoială nu ni se adresează cu precizie nouă. Dar știm oare vreodată cu precizie cui i se adresează Stendhal ?

Iată un efect care îmi va fi contestat și care nu li se întimplă decât oamenilor, aș spune, destul de nefericiți pentru a fi iubit cu pasiune ani îndelungați, și cu o dragoste contrariată de obstacole de neînvins.

¹ În ital.

² În engl.

³ Pp. 257, 671, 680, 675.

⁴ *Rouge* (Garnier), p. 325 ; *Chartreuse*, p. 49 ; *Promenades dans Rome* (Divan) III, p. 237.

Spectacolul a tot ceea ce este deosebit de frumos, în natură și în arte, trezește amintirea a ceea ce iubim, cu repeziciunea fulgerului. Și aceasta pentru că, prin mecanismul ramurii împodobite cu diamante din mina de la Salzburg, tot ce este frumos și sublim pe lume face parte din frumusețea a ceea ce iubim, și acest spectacol neprevăzut al jerisirii umple într-o clipă ochii de lacrimi. Așa se face că dragostea pentru frumos și dragostea își dau viață una alteia.

Una din nenorocirile vieții este că fericirea de a vedea ceea ce iubim și de a-i vorbi nu lasă amintiri distincte. Sufletul este pe cât se pare prea tulburat de emoțiile sale pentru a fi atent la ceea ce le provoacă sau le însoțește. El este senzația însăși. Poate pentru că aceste plăceri nu pot fi rechemate după dorință, ele renasc cu atîta forță de îndată ce vreun obiect ne smulge din visarea consacrată femeii pe care o iubim și ne-o amintește mai viu prin vreo nouă legătură (1).

Un arhitect bătrîn și uscățiv o întâlnea în fiecare seară cînd ieșea în lume. Impins de natura mea și fără a mă gîndi la ceea ce-i spuneam (2) într-o zi i-am făcut în fața ei un elogiu tandru și pompos, și ea a rîs de mine. N-am avut puterea să-i spun: Te vede în fiecare seară.

Această senzație este atît de puternică încît se extinde și asupra persoanei dușmancei mele care îi stă neîncetat aproape. Cînd o văd, îmi amintește atît de mult de Léonore încît nu pot s-o urăsc în acel moment, oricîte eforturi aș face.

S-ar părea că printr-o ciudată bizarerie a inimii, femeia iubită comunică mai mult farmec decît are ea însăși. Imaginea orașului îndepărtat unde ai văzut-o o clipă (3) provoacă o reverie mai profundă și mai tandră decît însăși prezența ei. Este efectul rigorilor.

1 Parfumurile.

2 Pentru a prescurta și a putea zugrăvi interiorul sufletelor, autorul redă, folosind formula eu, senzații care îi sînt străine, el nu avea nimic personal care să merite a fi citat.

3 *Nessun maggior dolore*

*Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.*

DANTE, FRANCESCA. ¹

¹ De l'Amour, p. 33.

Unde începe opera ? Unde se sfârșește ? Chiar dacă vrem să considerăm patologice (dar cel mai patologic nu este oare cel mai semnificant ?) cazurile extreme evocate adineaori, orice cititor al lui Stendhal care nu s-a oprit la cele cinci sau șase „capodopere” canonice știe ce continuitate de neîntrerupt se stabilește de la *Correspondență* la *Jurnal*, de la *Jurnal* la eseuri, de la eseuri la povestiri. Opera „romanescă” nu se bucură de nici o autonomie care să poată fi definită în raport cu ansamblul scrierilor. *Histoire de la peinture*, *De l'Amour*, *Rome*, *Naples*, *Florence*, *Promenades dans Rome*, *Mémoires d'un Touriste* conțin zeci de anecdote, mai mult sau mai puțin dezvoltate, care aparțin în întregime, și uneori cu o strălucire specială, imperiului povestirii stendhaliene. Frontiera dintre eseurile italiene și Jurnalul din 1811 pe de o parte, *Chroniques* și *La Chartreuse* pe de altă parte, nu poate fi distinsă cu precizie. Primele pagini din *La Chartreuse* vin din *Mémoires sur Napoléon*. Prima idee a romanului *Le Rouge* este consemnată în *Promenades*. Și ce cititor al lui *Leuwen* nu regăsește esențialul din roman în aceste rînduri din *Racine et Shakespeare* : „Așa se face că un tânăr, căruia cerul i-a dăruit o oarecare delicatețe sufletească, dacă întîmplarea îl face sublocotenent și îl aruncă într-o garnizoană, în societatea anumitor femei, văzînd succesele și distracțiile camarazilor săi, are impresia, cu bunăcredință, că este insensibil la dragoste. Într-o zi, în sfîrșit, întîmplarea îl prezintă unei femei simple, naturale, cinstite, demne de a fi iubită, și el simte că are o inimă.”¹

Nici unul din marile romane stendhaliene, chiar cele terminate, nu este în întregime închis asupra lui însuși, autonom în geneza și semnificația lui. Nici Julien, nici Fabrice nu reușesc cu totul să rupă cordonul care-i leagă de Antoine Berthet din *Gazette des Tribunaux* și de Alexandre Farnèse din Cronică. *Le Rouge* este descentrat, pe de altă parte, și prin existența aceluși proiect de articol destinat contelui Salvagnoli², care este nu numai un comentariu, hotărîtor din multe puncte de vedere, ci este, într-un mod mai tulburător,

¹ *Racine et Shakespeare* (Divan), p. 112. Apropiere indicată de Martineau, *Leuwen*, p. XI.

² *Rouge*, pp. 509—527.

un rezumat, și deci o redublare a povestirii care în același timp o contestă și o confirmă, și în mod sigur o deplasează, nu fără un curios efect de „mișcat“ la apropierea celor două texte. O asemenea redublare însoțește și *La Chartreuse*, este celebrul articol al lui Balzac ; dar aici este vorba mai degrabă de o traducere : transpunere, tulburătoare și ea, a universului stendhalian în registrul balzacian. Pentru *Leuwen*, contra-textul ne lipsește, dar îi cunoaștem măcar existența, deoarece știm că acest roman nu este, în principiul său, cel puțin pentru prima parte, decât un fel de *rewriting*, o corectură a manuscrisului *Le Lieutenant* încredințat lui Stendhal de prietena sa, doamna Jules Gauthier. Se știe, de asemenea, că *Armance* s-a născut dintr-un fel de competiție cu doamna de Duras și Henri de Latouche pe tema babilanismului ; dar, mai ales, acest roman constituie exemplul, poate unic în toată literatura, al unei opere cu secret, a cărei cheie se află *altundeva* : adică, într-o scrisoare către Mérimée și într-o notă pe marginea unui exemplar personal, care afirmă în mod formal neputința lui Octave¹. Caz extrem de descen-trare, deoarece aici centrul este în exterior : să ne închipuim un roman polițist al cărui vinovat n-ar fi desemnat decât prin vreo confidență postumă a autorului. Dealtfel, el a fost pe punctul de a se găsi într-o situație mai puțin paradoxală, dar mai subtilă, nici cu totul înăuntru, nici cu totul afară. Stendhal se gândise într-adevăr să-și intituleze romanul, așa cum erau cele ale concurenților săi, *Olivier*, ceea ce în 1826 nu putea să nu „expună“. Așa se va întâmpla cu *Ulysses*, cu diferența că infirmitatea lui Octave este mult mai esențială pentru semnificația povestirii stendhaliene decât este referința la *Odissea* pentru romanul lui Joyce. Și, de-sigur, cititorul poate foarte bine „ghici“ el însuși această in-firmitate : dar ea rămâne atunci o ipoteză, o interpretare. Faptul că această interpretare este coroborată într-o notă pe marginea textului, trebuie să convenim că modifică radical statutul său în raport cu opera, și mai ales numai aceasta ne autorizează să folosim verbul *a ghici* : căci nu putem ghici decât ceea ce este, și a spune „Octave este neputincios“ nu semnifică nimic altceva decât că „Stendhal spune că Octave este neputincios“.

¹ *Armance*, pp. 249—253 și 261.

O spune, dar o spune altundeva, și aceasta este toată cheștiunea.

La fel, cititorul romanului *La Chartreuse*, mai ales dacă-i este familiară tema beylistă a bastarzilor ca refuz al tatălui, va putea simți el însuși unele „bănuieli“ asupra „adevăratei“ eredități a lui Fabrice. Dar este altceva să găsească astfel de bănuieli atribuite opiniei publice milanese, în acest proiect de corecturi ale exemplarului Chaper : „Pe vremuri trecea chiar drept fiul celui frumos locotenent Robert“...¹ Pentru *Armance*, acest în-afară-de-text (sau mai degrabă *extra-text*, textul din afară) rezolvă misterul, pentru *La Chartreuse*, el contribuie mai degrabă la crearea lui ; dar în ambele cazuri, transcendența operei — deschiderea textului spre *extra-text* — respinge ideea unei lecturi „immanente“.

Cît despre *Chroniques italiennes*, toată lumea știe, sau crede că știe, că ele nu constituie, de cele mai multe ori, decît o muncă de traducere și adaptare. Dar, fără referință la textul original, cine poate măsura partea „creației“ stendhaliene ? (Și cui îi pasă de aceasta ?)

Acest nou caz limită ne amintește la timp că multe din operele lui Stendhal, începînd cu *Vie de Haydn* și pînă la *Promenades dans Rome*, nu-i revin cu totul fără contestație sau partaj. Partea plagiatului, a împrumutului, a pastîșei, a apocrifului este la el aproape imposibil de determinat. Mérimée, ne aducem aminte, spunea în 1850 că nimeni nu știa cu precizie ce cărți scrisese Beyle, iar în 1933 Martineau, prefatînd ediția sa *Mélanges de littérature*, își mărturisea neputința de a spune cu certitudine ce pagini îi aparțineau în mod autentic și adăuga : „Probabil că nu tot ce a fost scris de pana sa a fost pînă acum scos la lumină“². Nimeni nu poate încă, și fără îndoială, nimeni nu va putea vreodată trasa limitele *corpus*-ului stendhalian.

Partea a ceea ce nu este terminat este imensă în opera lui Stendhal. Opere atît de importante ca *Henry Brulard*, *Lucien Leuwen*, *Lamiel* și *Souvenirs d'égotisme* au fost părăsite în plină elaborare și se pierd în nisip, ca și *Napoléon*,

¹ P. 585.

² *Divan*, p. I.

schita romanului *Une Position sociale* și mai multe cronici și nuvele, printre care *Le Rose et le Vert* ce, reluând datele din *Mina de Vanghel*, trebuia să devină un adevărat roman. Dacă adăugăm deznodământul evident bruscăt din *La Chartreuse* și modul cum au fost întrerupte și scurtate *Histoire de la Peinture* și *Mémoires d'un Touriste*, nu este excesiv să spunem că un destin de mutilare apasă asupra esențialului din această operă. Schițele și ciornele pe care le-a lăsat nu-l împiedică pe cititor să viseze asupra ipoteticei urmări a romanelor *Lucien Leuwen* și *Lamiel*, sau să-și imagineze ce-ar fi fost un *Brulard* dacă se îmbina cu *Jurnalul*, integrând, depășind *Egotismul* și înaintînd pînă la malul lacului Albano unde „Le Baron Dormant“ trasează în praf pomelnicul melancolic al iubirilor sale trecute. Sau să observe că *La Chartreuse* începe aproape acolo unde se întrerupe *Brulard*, la sosirea francezilor în Milano : înlănțuind fără rupturi ficțiunea cu autobiografia, destinul locotenentului Robert cu cel al sublocotenentului Beyle — cu toate consecințele care decurg din aceasta.

Aporia stendhalismului. Ar putea fi formulată aproximativ după cum urmează : ceea ce numim „opera“ lui Stendhal este un text fragmentat, îmbucătățit, lacunar, repetitiv și pe de altă parte infinit, sau cel puțin nedefinit și din care nici o parte nu poate fi separată de ansamblu. Cel care trage de un singur fir trebuie să ia cu el întreaga pînză, cu găurile ei, pînă și cu lipsa ei de margini. A-l citi pe Stendhal înseamnă a citi tot Stendhal, dar a citi tot Stendhal este imposibil, pentru motivul, între altele, că tot Stendhal n-a fost încă publicat, nici descifrat, nici descoperit, nici chiar scris : înțeleg prin aceasta tot *textul* stendhalian, căci lacuna, întreruperea textului, nu este o simplă absență, un pur non-text : este o absență activă și sensibilă ca absență, ca nescritură, ca text nescris.

Împotriva oricărei așteptări, această aporie nu ucide stendhalismul, care, dimpotrivă, nu trăiește decît prin ea, așa cum orice pasiune se hrănește din imposibilitățile ei.

Statut ambiguu al Italiei stendhaliene : exotic, excentric, alibi constant al excentricității și al diferenței, *sufletul italian* acoperă și justifică cele mai flagrante infracțiuni la

codul implicit al psihologiei comune ; loc al sentimentelor problematice și al actelor imprevizibile, loc al unui românesc eliberat de constrîngerile verosimilului vulgar. În același timp, loc central, originar, intim legat de filiația maternă și de negarea tatălui. Pentru descendentul exclusiv al neamului Gagnon (Guadagni, Guadaniamo), plecarea în Italia este o întoarcere la origini, o întoarcere în sînul matern. „Caracterul francez“, dominat de interese bănești și vanitate, nu mai este pentru fostul discipol al lui Helvétius și al lui Tracy decît o referință exterioară, un termen de contrast. Inima adevăratei dezbaterei stendhaliene este în Italia : dezbateri între energie (Roma, Ariosto) și tandrețe (Milano, Tasso). Italia este centrul paradoxal al descentrării beyliste, patrie (*matrice* ?) a expatriatului, loc al fără locului, al non-locului : utopie intimă.

Pesaro, 24 mai 1817. Aici oamenii nu-și petrec viața judecîndu-și fericirea. Mi place, sau non mi piace¹ este modul lor cel mai important de a hotărî despre toate. [...] Mi-e teamă că voi găsi întotdeauna în Franța un fond de răceală în toate societățile. Aici, în această țară, simt o încîntare pe care nu mi-o pot explica : este ca o dragoste ; și totuși nu sînt îndrăgostit de nimeni. Umbra pomilor încîntători, frumusețea cerului în timp de noapte, înfățișarea mării, totul are pentru mine un farmec, o putere de a mă impresiona care îmi amintește o senzație uitată cu totul, ceea ce simțeam la șaisprezece ani în timpul primei mele campanii. Văd că nu pot să-mi redau gîndul : toate modalitățile pe care le folosesc pentru a-l zugrăvi sînt palide.

Întreaga natură este aici mai emoționantă pentru mine ; îmi pare cu totul nouă : nu mai văd nimic plat și insipid. Deseori la ora două dimineata revenind spre casă, la Bologna, pe sub înaltele porticuri, cu sufletul obsedat de frumoșii ochi pe care tocmai îi privisem, trecînd prin fața palatelor cărora luna cu umbrele ei le desena maiestosele contururi, mi se întîmpla să mă opresc, sufocat de fericire, și să-mi spun : Cît e de frumos ! Contemplînd colinele acoperite cu arbori, care înaintează pînă aproape de oraș, scăldate de acea lumină tăcută de pe cerul strălucitor, tresăream și îmi

¹ În ital.

dădeau lacrimile. — Mi se întâmplă să-mi spun, fără vreun motiv : Doamne ! ce bine-am făcut că am venit în Italia !¹

★

Unitatea (fragmentată) a textului stendhalian, lipsa de autonomie a fiecărei opere în parte, perfuzia constantă a sensului care circulă de la una la alta, apar mai evident prin contrast, comparînd această situație cu aceea din *La Comédie humaine*, de exemplu. Fiecare roman al lui Balzac este o povestire închisă și terminată, separată de celelalte prin zidurile de netrecut ale construcției dramatice, și se știe că a fost nevoie de descoperirea tardivă a revenirii personajelor pentru a asigura, după aceea, unitatea lumii balzacienne.

Universul stendhalian ține de cu totul alte elemente. Nici o unitate de loc sau de timp, nici o recurență a personajelor, nici o urmă din acea voință de a face concurență stării civile creînd o societate autonomă, completă și coerentă ; cîteva romane eratice, lipsite de orice principiu federator și de altfel dispersate într-o producție heteroclită, în cadrul căreia sînt departe, cel puțin din punct de vedere cantitativ, să constituie esențialul : precum Rousseau, sau Barrès, sau Gide, Stendhal este în mod evident un romancier impur. Unitatea romanescului stendhalian este cu toate acestea incontestabilă, dar nu este o unitate de coeziune, și încă mai puțin de continuitate, ci ține în întregime de un fel de constanță specific *tematică* : unitate de repetiție și de variație, care mai mult înrudește aceste romane decît le leagă între ele.

Gilbert Durand² a scos în evidență cele mai importante dintre aceste teme recurente. Singurătatea eroului și accentuarea destinului său prin redublarea (sau incertitudinea) nașterii sale și supradeterminarea oraculară ; încercări și tentații calificatoare ; dualitate feminină și opoziție simbolică între cele două tipuri, al Amazoanei (sau „prostituată sublimă“), (Mathilde, Vanina, Mina de Vanghel, Doamna d'Hocquincourt, Sanseverina) și al femeii tandre, păstrătoare a secretelor inimii (doamna de Rênal, doamna de Chasteller, Clélia Conti) ; conversiunea eroului și trecerea de la registrul epic la cel al intimității tandre (simbolizată cel puțin de două

¹ *Rome, Naples, Florence en 1817* (Divan critique), pp. 118—119.

² *Le Décor mythique de la Chartreuse*, Corti, 1961.

ori, în *Le Rouge* și *La Chartreuse*, prin motivul paradoxal al închisorii fericite), care definește tocmai *momentul* romanescului stendhalian : contrar aprecierii lui Durand, mi se pare că și în prima parte a romanului *Leuwen*, unde vedem un erou la început convins, ca și Fabrice, că este insensibil la dragoste și prevenit împotriva acestui sentiment prin prejudecată politică („Cum oare ! în timp ce tot tineretul Franței se înflăcărează pentru cauze atât de mari, eu să-mi petrec viața privind doi ochi frumoși !” — „Începând din 1830, comentează *Mémoires d'un Touriste*, s-ar părea că dragostea este cea mai gravă dezonoare pentru un tânăr”¹), descoperind „că are o inimă” și convertindu-se la pasiunea sa.

Această temă fundamentală a *Rücksicht*-ului, a încrederii în tandrețea feminină ca întoarcere la mamă, accentuată și mai mult de aspectul și funcția tipic materne ale eroinelor triumfătoare (inclusiv Clélia, mai maternă, în ciuda vârstei și a rudeniei, decât cuceritoarea Sanseverina), constituie deci esențialul creației romanești stendhaliene, care nu face decât să-i varieze, de la o operă la alta, ritmul și tonalitatea. Cititorul este astfel condus la neîncetate comparații între situații, personaje, sentimente, acțiuni degajând instinctiv corespondențe prin suprapunere și punere în perspectivă. O rețea de interferențe se stabilește atunci între Julien, Fabrice, Lucien, între Mathilde și Gina, doamna de Rênal, doamna de Chasteller și Clélia, între François Leuwen, domnul de la Môle și contele Mosca, Chélan și Blanès, Sansfin și Du Poirier, Frilair și Rassi, între paternitățile suspecte ale lui Julien și Fabrice, cultul lor comun pentru Napoléon, între turnul Farnèse și închisoarea din Besançon, între seminar, garnizoana din Nancy și câmpul de bătălie de la Waterloo etc. Mai mult decât oricare alta, fără îndoială, opera lui Stendhal invită la o lectură *paradigmatică*, în care considerarea în-lănțuirilor narrative dispare în fața evidenței relațiilor de omologie : lectură armonică, deci, sau verticală, lectură cu două sau mai multe registre, pentru cine adevăratul text începe cu redublarea textului.

¹ *Leuwen*, p. 145. (Cf. p. 146 : „Dintr-o clipă în alta poate răsună vocea patriei : pot fi chemat la arme... Și acesta-i momentul pe care l-am ales să mă fac sclavul unei micuțe provinciale ultra regalistă !”); *Touriste*, I, p. 59.



Acum câteva luni, o femeie căsătorită din Melito, cunoscută atât pentru credința ei fierbinte cât și pentru rara ei frumusețe, avu slăbiciunea să-i dea întâlnire amantului ei într-o pădure de munte, la două leghe de sat. Amantul fu fericit. După acest moment de delir, enormitatea greșelii copleși sufletul vinovatei : stătea cufundată într-o tăcere posomorită. „De ce atîta răceală ? spuse amantul. — Mă gîndeam la posibilitatea de a ne vedea mîine ; cabana aceea părăsită, în pădurea întunecată, este locul cel mai potrivit.“ Amantul se îndepărtează ; nefericita nu mai reveni în sat și petrecu noaptea în pădure, după cum a mărturisit, rugîndu-se și săpînd două gropi. Se face ziuă și curînd sosește amantul, care primește moartea din mîinile femeii de care se credea adorat. Această nefericită victimă a remușcării îl îngroapă pe amantul ei cu cea mai mare grijă, vine în sat unde se spovedește preotului și își îmbrățișează copiii. Se întoarce în pădure unde este găsită fără viață, întinsă în groapa săpată alături de aceea a amantului ei.¹

Această scurtă anecdotă oferă un exemplu destul de reprezentativ pentru ceea ce vom numi, fără să-i exagerăm specificitatea, *povestirea stendhaliană*. Să nu ne oprim asupra ilustrării (strălucite) a „sufletului italian“, mandatar al verosimilului beylist, și să cercetăm mai îndeaproape elementele caracteristice ale tratamentului narativ, prin care acest „mărunt fapt adevărat“ devine un text al lui Stendhal.

Prima dintre aceste trăsături este fără îndoială deplasarea aproape sistematică a povestirii în raport cu acțiunea, care rezultă în același timp din eliziunea evenimentelor principale și din accentuarea circumstanțelor accesorii. Actul adulterului este desemnat de trei ori printr-un fel de metonimii narative : întâlnirea dată amantului ; „fericirea“ acestuia (figură banală, reînnoită aici prin conciziunea enunțului) ; „momentul de delir“, calificat retrospectiv plecînd de la starea de conștiință virtuoasă care îi succede. Deci, nu prin el însuși, ci prin evenimentele care îl pregătesc, îl însoțesc și îi urmează. Uciderea amantului, printr-o perifrază

¹ Rome, Naples, Florence (Divan).

academică în mod subtil trimisă într-o propozițiune subordonată al cărei accent principal este în altă parte. În sfârșit, și mai ales, sinuciderea tinerei femei suferă o elipsă completă, între întoarcerea în pădure și momentul când este găsită fără viață; elipsă întărită și mai mult prin ambiguitatea temporală a prezentului narativ și absența oricărui adverb de timp, datorită cărora cele două verbe devin aparent simultane, escamotînd astfel orice durată care separă cele două acțiuni.

Această eliziune a timpilor tari este una din trăsăturile marcante ale povestirii stendhaliene. În *La Chartreuse*, prima îmbrățișare între Fabrice și Clélia, în turnul Farnese, este atît de discretă încît trece în general neobservată („Era atît de frumoasă, pe jumătate dezbrăcată și în starea aceea de patimă înflăcărată, încît Fabrice nu putu să reziste unei porniri aproape involuntară. Nu întîmpină nici o rezistență“), „sacrificiul“ Ginei cu Ranuce-Ernest V dispare între două fraze: „El îndrăzni să reapară la ora zece fără trei minute. La ora zece și jumătate, ducesa se urca în trăsură și pleca la Bologna.“ Moartea lui Fabrice este mai degrabă implicată decît menționată, pe ultima pagină: „Ea (Gina) nu-i supraviețui decît foarte puțin timp lui Fabrice, pe care-l adora și care nu petrecu decît un an în mînăstirea lui.“¹ Aici putem încredința mutilarea forțată a acestui epilog, dar în *Le Rouge*, execuția lui Julien, atît de îndelungat așteptată și pregătită, se eclipsează în ultimul moment: „Niciodată acest cap nu fusese atît de poetic ca în momentul cînd avea să cadă. Cele mai frumoase clipe trăite odinioară în pădurea de la Vergy îi reveneau în minte, cu o putere extremă.

Totul se petrecu simplu, cuviincios și fără nici o afectare din partea lui“. Urmează o întoarcere înapoi (procedu dimpotrivă foarte rar la Stendhal, mai înclinat, se pare, să accelereze durata decît s-o încetinească), care contribuie și mai mult la această dispariție a morții înviindu-l pe Julien în spațiul unei jumătăți de pagină². Jean Prévost vorbea

¹ Pp. 423, 455, 480.

² P. 506.

chiar, referindu-se la aceste morți tăcute și oarecum disimulate, de un fel de *euthanasie literară*.¹

Acestei discreții asupra funcțiilor cardinale ale povestirii, i se opune evident importanța acordată detaliilor laterale și aproape tehnice: localizarea precisă a pădurii, cabana părăsită, săparea celor două gropi. Această „atenție față de lucrurile mărunte“, pe care Stendhal o lauda la Mérimée, este mult mai caracteristică pentru propria sa manieră: am întâlnit pînă acum cîteva din efectele ei. Stendhal însuși se înfățișează astfel împingînd și mai departe precizia lui Mérimée: „«O făcu să coboare de pe cal, cu un pretext oarecare», ar spune Clara. Dominique spune: «O făcu să coboare de pe cal prefăcîndu-se că vede că o potcoavă a calului se desprinsese și că voia s-o fixeze cu un cui».“² Dar trebuie mai ales să observăm că această atenție față de obiecte și circumstanțe — pe care o însoțește totuși, după cum se știe, un mare dispreț pentru descriere — servește aproape întotdeauna să mediatizeze evocarea actelor sau situațiilor capitale, lăsînd să vorbească în locul lor un fel de substitute materiale. În ultima scenă din *Vanina Vanini*, lanțurile reci și ascuțite care-l înfășoară pe Missirilli și-l țin departe de îmbrățișările Vaninei, *diamantele și pilele mici*, instrumente tradiționale ale evadării, date de ea, pe care el va sfîrși prin a i le arunca „atîta cît îi permiteau lanțurile“, toate aceste detalii strălucesc cu o asemenea intensitate de prezență, în ciuda modului arid în care sînt menționate, încît eclipsează dialogul între cei doi iubiți: mult mai mult decît cuvintele schimbate, ele sînt purtătoare de sens.³

Altă formă de elipsă, poate și mai specifică: am putea s-o numim elipsa intențiilor. Ea constă în raportarea actelor unui personaj fără a lămuri pe cititor asupra finalității lor, care nu va fi dezvăluită decît după aceea. A doua întâlnire propusă pentru ziua următoare în cabana părăsită îl înșeală atît pe cititor cît și pe amant, și dacă săparea celor două gropi nu lasă nici o îndoială asupra urmărilor, nu-i mai puțin adevărat că povestirea trece sub tăcere în mod deliberat proiectul care dă semnificație unei serii de acte

¹ *La Création chez Stendhal*, p. 260.

² *Marginalia*, II, p. 96.

³ *Chroniques italiennes* (Divan), II, p. 125.

(venirea în sat, spovedania, îmbrățișarea copiilor), lăsându-ne nouă grija de a acoperi retroactiv această lacună. Tot astfel, în *L'Abbesse de Castro*, Stendhal ne spune că Hélène remarcă furia tatălui ei împotriva lui Branciforte. „De îndată, adaugă el, ea se duse să presare puțin praf pe leninul celor cinci archebuze minunate pe care tatăl ei le ținea atâr-nate deasupra patului. De asemenea, acoperi cu un strat subțire de praf pumnalele și săbiile lui“. Relația între mînia tatălui și faptul de a presăra praf pe armele lui nu este evidentă, și funcția acestui act ne rămîne obscură pînă în momentul cînd citim că „mergînd să cerceteze spre seară armele tatălui ei, observă că două archebuze fuseseră încărcate și aproape toate pumnalele fuseseră mînuite“¹: ea răspîndise praful *pentru* a putea supraveghea pregătirile tatălui ei, dar povestirea ne ascunsese cu grijă această motivație. Exemplul cel mai celebru al acestui obicei stendhalian este evident sfîrșitul capitolului XXXV al părții a doua din *Le Rouge*, unde îl vedem pe Julien părăsind-o pe Mathilde, ducîndu-se cu poștalionul pînă la Verrières, cumpărînd o pereche de pistoale la un armurier și intrînd în biserică, fără să fim informați despre intențiile sale altfel decît prin înfăptuirea lor în ultimele rînduri: „Trase asupra ei un foc de pistol și n-o nimeri; trase a doua oară și ea căzu.“²

Trebuie să insistăm aici asupra caracterului în mod necesar deliberat al procedului: dacă povestirea stendhaliană ar fi, în maniera ulterioară a unui Hemingway, o pură relatare „obiectivă“ a actelor înfăptuite, fără nici o incursiune în conștiința personajelor, elipsa intențiilor ar fi conformă cu atitudinea de ansamblu, și deci mult mai puțin marcată. Dar știm bine că Stendhal nu s-a supus niciodată acestui *parti pris* „behaviorist“ și mai știm că apelul la monologul interior face parte din inovațiile și obiceiurile sale cele mai constante. Aici, el nu se privează deloc să-l informeze pe cititor că „enormitatea greșelii copleși sufletul vinovatei“, și dacă nu-i îngăduie să știe mai mult despre proiectele ei, o face desigur printr-o omisiune voită. La fel, cînd Vanina îl aude pe Missirilli anunțînd că la viitoarea înfrîngere va părăsi cauza carbonarismului, Stendhal adaugă numai că

¹ Ibid., I, pp. 39—40.

² P. 450.

acest cuvînt „aruncă o lumină fatală în mintea ei. Își spuse : 'Carbonarii au primit de la mine mai multe mii de țechini. Nu se pot îndoi de devotamentul meu față de conspirație'.”¹ Acest monolog interior este tot atît de trucat ca și povestirea naratorului — criminal din *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, căci Stendhal, prefăcîndu-se că ne redă în acest moment gîndurile Vaninei, are grijă să disimuleze esențialul, care este aproximativ, după cum vom înțelege peste cîteva pagini : „Pot deci să denunț vînzarea fără ca Pietro să mă bănuiască.” Și aici accesoriul se substituie esențialului, după cum în povestirea de la Melito detaliile despre cabana părăsită disimulează, pentru viitoarea victimă și pentru cititor, proiectul de omor.²

Acest tip de elipsă implică o mare libertate în alegerea punctului de vedere narativ. Stendhal, se știe, inaugurează tehnica „restrîngerilor de cîmp”³, care constă în a reduce cîmpul narativ la percepțiile și gîndurile unui personaj. Dar el alterează această modalitate, pe de-o parte, după cum am văzut, reținînd pentru el unele din aceste gînduri, adesea cele mai importante ; dar și schimbînd frecvent personajul focal : chiar într-un roman atît de centrat asupra persoanei eroului precum *Le Rouge*, se întîmplă ca narațiunea să adopte punctul de vedere al altui personaj, ca doamna de Rênal, sau Mathilde, sau chiar domnul de Rênal. Aici, punctul focal este aproape constant eroina, dar povestirea face cel puțin o incursiune, de altfel retrospectivă, în conștiința amantului („femeii de care se credea adorată”). În sfîrșit, și mai ales, focalizarea povestirii este tulburată, așa cum se întîmplă aproape constant la Stendhal, prin practicarea a ceea ce

¹ P. 103.

² Iată încă un exemplu pentru această elipsă a intențiilor, însoțită aici de un alt efect de tăcere de o mare frumusețe : „Preotul nu era bătrîn ; servitoarea era drăguță ; se spuneau vrute și nevrute, ceea ce nu-l împiedica pe un tînăr dintr-un sat vecin să curteze servitoarea. Într-o zi, el ascunse cleștele de la soba din bucătărie în patul servitoarei. Cînd reveni după opt zile, servitoarea îi spuse : „Hai, spune-mi unde ai pus cleștele pe care l-am căutat peste tot de cînd ai plecat. E o glumă proastă. Iubitul o îmbrățișă, cu lacrimi în ochi, și plecă.” *Voyage dans le Midi*, Divan, p. 115.

³ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1954.

Georges Blin a numit „intruziunea autorului“ și pe care ar fi fără îndoială mai potrivit s-o numim intervenția *naratorului*, făcînd o rezervă, deosebit de necesară în cazul lui Stendhal, asupra identității acestor două roluri.

Nimic, într-adevăr, nu este mai dificil decît să determinăm în fiecare clipă care este sursa virtuală a discursului stendhalian, singurele două evidente fiind că această sursă este foarte variabilă și că ea se confundă rar cu persoana lui Stendhal. Cunoaștem gustul său aproape isteric pentru travestire, și știm de exemplu că presupusul călător din *Mémoires d'un Touriste* este un anume Dl. L..., comis-voiajor pentru comerțul de fierărie, ale cărui opinii nu se confundă întotdeauna cu ale lui Beyle. În romane și nuvele, situația naratorului nu este în general bine determinată. *Le Rouge* și *Lamiel* încep ca o cronică ținută de un narator-martor care aparține universului diegetic: cel din *Le Rouge* este un locuitor anonim din Verrières care a contemplat adesea valea râului Doubs din înălțimea promenadei lărgită de domnul de Rênal și care-l laudă pe acesta „deși el este ultraregalist și eu liberal“. Cel din *Lamiel*, identificat cu mai multă precizie, este fiul și nepotul domnilor Lagier, notari la Carville. Primul se eclipsează după cîteva pagini fără ca dispariția lui să fie remarcată de cineva, al doilea, într-un chip mai zgomotos, își anunță plecarea în acești termeni: „Toate aceste aventuri... se învîrt în jurul micuței Lamiel... și mi-a venit în cap să le scriu ca să devin scriitor. Așa încît, o cititorule benevol, adio, n-o să mai auzi vorbindu-se de mine.“¹ Pentru *La Chartreuse*, Stendhal binevoiește să mărturisească, antidatînd-o, redactarea acestei „nuvele“, dar nu fără a arunca greul răspunderii asupra unui pretins canonic padovan ale cărui memorii le-ar fi adaptat numai. Care din cei doi îl asumă pe „eu“ care apare de trei sau patru ori cel puțin², și totdeauna într-un chip neașteptat, în decursul unei cronici în principiu cu totul impersonală?

Situația din *Chroniques italiennes*, și în special din *L'Abbesse de Castro*, este totodată mai clară și mai subtilă, căci Stendhal nu este aici în principiu decît un traducător, dar un traducător indiscret și activ, care nu se privează nici să

¹ *Lamiel* (Divan, 1948), p. 43.

² Pp. 6, 8, 149...

comenteze acțiunea („sinceritatea și asprimea, urmări naturale ale libertății pe care o oferă republicile și obiceiul pasiunilor sincere, încă neînăbușite de moravurile monarhiei, se dezvăluie în întregime în primul gest al seniorului de Campireali“), nici să-și autentifice sursele („Acum, trista mea sarcină se va mărgini la a da un extras, în mod normal foarte arid, al procesului în urma căruia Héléne își găsi moartea. Acest proces, pe care l-am citit într-o bibliotecă al cărui nume trebuie să-l trec sub tăcere, formează nu mai puțin de opt volume in-folio“), nici să aprecieze textul pe care se presupune că-l recopiază („Spre seară Héléne îi scrisese amantului ei o scrisoare naivă și, după părerea noastră, foarte emoționantă“), nici chiar să exercite în mai multe rînduri o cenzură destul de insolentă: „Cred că trebuie să trec sub tăcere multe din împrejurările care, de fapt, zugrăvesc moravurile acestei epoci, dar care mi se par prea triste pentru a fi povestite. Autorul manuscrisului roman a făcut eforturi nesfîrșite pentru a afla data exactă a acestor detalii pe care le suprim.“¹

Totul se petrece, în mod frecvent, ca și cum Stendhal ar fi transportat ca atare, din *Chroniques* și din anecdotele culese în primele eseuri italiene, în marile sale opere romanești, această situație *marginală* în raport cu un text al cărui autor n-ar fi el, și față de care n-ar avea nici o responsabilitate. Georges Blin a arătat trecerea naturală care duce de la presupusele tăieturi din *L'Abbesse de Castro* la faimoșii *etc.* care în romane întrerup atîtea tirade presupuse prea plate sau plicticoase.² Dar ceea ce este adevărat în privința cenzurii este tot atît de adevărat pentru celelalte forme de comentariu și de intervenție. S-ar părea că Stendhal, luînd obiceiul de a adnota textele altora, continuă să gloseze pe ale sale proprii ca și cum n-ar vedea nici o diferență între ele. Se știe, îndeosebi, cum multiplică, la adresa tinerilor săi eroi, aprecierile, dojenile și sfaturile, dar a fost remarcată, de asemenea, sinceritatea îndoielnică a acestor parafraze în care Stendhal pare uneori că se desolidarizează în mod ipocrit de personajele sale preferate, prezentînd ca un defect sau ca o stîngăcie ceea ce în realitate consideră ca tot atîtea trăsă-

¹ Pp. 31, 157, 107, 154.

² *Op. cit.*, p. 235.

turi simpatice sau admirabile. „De ce, spune el în capitolul șase din *La Chartreuse*, de ce ar fi vinovat istoricul care reproduce fidel cele mai neînsemnate detalii ale povestirii care i-a fost relatată? Oare e vina lui dacă personajele, seduse de patimi pe care nu le împărtășește, din nefericire pentru el, alunecă spre fapte profund imorale? Este adevărat că lucruri de acest fel nu se mai fac într-o țară unde singura pasiune care a supraviețuit tuturor celorlalte este banul, mijloc de vanitate.“¹ Este aproape imposibil în aceste ocurențe să distingem între intervenția ironică a autorului și intervenția presupusă a unui narator distinct de el, căruia Stendhal i-ar imita în joacă stilul și părerea. Antifraza, parodia satirică, stilul indirect liber, pastișa („Acest ministru, în ciuda aerului său nepăsător și a manierelor sale strălucitoare, nu era un suflet à la française, nu știa să-și uite supărările. Când avea la căpătîi un spin, era nevoit să-l rupă sau să-l tocească zdrelindu-și în el măduarele palpitante. Cer iertare pentru această frază tradusă din italiană.“²) se succed, și uneori se suprapun într-un contrapunct, pentru care primele pagini din *La Chartreuse* prezintă un exemplu caracteristic, amestecînd emfaza epică a buletinelor de victorie revoluționare, recriminările amare sau furibunde ale partidului despotic, ironia observatorului voltairian, entuziasmul popular, întorsăturile șirete ale limbajului administrativ etc. Imaginea naratorului este deci, la Stendhal, esențialmente problematică, și cînd povestirea stendhaliană cedează cuvîntul discursului, oricît de puțin, este adesea foarte dificil și uneori imposibil să răspundem la această întrebare, în aparență foarte simplă: *cine vorbește?*

Din acest punct de vedere, textul nostru de referință se distinge mai întîi prin sobrietatea discursului, absența oricărui comentariu explicit (este ceea ce Stendhal numește „a povesti în mod narativ“). Această absență nu este nesemnificativă: dimpotrivă, ea are o valoare deplină și dealtfel evidentă pentru orice cititor cît de cît familiarizat cu Italia stendhaliană. Tăcerea povestirii subliniază elocvent măreția și frumusețea acțiunii: ea contribuie deci la calificarea acesteia. Este un comentariu de gradul zero, tocmai acel comentariu pe care retorica clasică îl recomanda pentru momentele

¹ P. 104.

² P. 94.

sublime, cînd evenimentul vorbește de la sine mai bine decît ar putea s-o facă orice fel de vorbire : și se știe că sublimul nu este pentru Stendhal o categorie academică, ci unul din termenii cei mai activi ai sistemului său de valori.

Discursul nu este totuși total absent din această povestire : o atare excludere nu este dealtfel decît o ipoteză de școală, aproape imposibilă în practica narativă. Vom nota aici mai întîi indicatorul temporal inițial „acum cîteva luni“, care situează evenimentul în raport cu instanța discursului constituită prin însăși narațiunea, într-un timp relativ care subliniază și valorizează situația naratorului, unicul punct de reper cronologic. Și, de asemenea, formula testimonială „după cum a mărturisit-o“, care conectează, după categoriile lui Roman Jakobson, procesul enunțului (acțiunea), procesul enunțării (povestirea), și „un proces de enunțare enunțată“ : mărturia, sau mai precis aici mărturisirea, care pare-se n-a putut fi făcută decît în cursul spovedaniei menționate mai jos, spovedanie desemnată astfel într-un mod oblic ca sursă pentru esențialul povestirii și în special pentru tot ceea ce privește motivațiile acțiunii. Acești doi *shifters* îl pun deci aici pe narator în situația de istoric, în sens etimologic, adică de anchetator-raportor. Situație cu totul normală într-un text etnografic precum *Rome, Naples et Florence* (sau *Promenades*, sau *Mémoires d'un Touriste*), dar ale cărei semne sînt menținute de Stendhal, poate din simplă obișnuință, pînă și în marile lui opere de „ficțiune“ : de unde ciudate precauții, ca acel „cred“ pe care l-am întîlnit fără surpriză în situație de cronică în pagina citată mai sus din *Le Rose et le Vert*, dar pe care îl regăsim cu mai multă uimire într-o frază din *Lewwen* ca aceasta (este vorba de rochia domnișoarei Berchu) : „Era o stofă din Alger, cu dungi foarte late, cafenii, cred, și galben deschis“, sau din *La Chartreuse* : „Contesa surîse la întîmplare, cred“... ¹

Cazul demonstrativului („Această nefericită...), pe care Stendhal îl folosește foarte insistent, este puțin mai subtil, căci este vorba în esență (abstracție făcînd de valoarea stilistică de emfază, poate italianizantă) de o trimitere anaforică a povestirii la ea însăși (nefericita despre care a fost vorba),

¹ *Lewwen*, p. 117 ; *Chartreuse*, p. 76.

această trimitere trece în mod necesar prin instanța discursului și deci prin releul naratorului, și în consecință al cititorului, care este în mod imperceptibil luat ca narator : la fel se petrec lucrurile cu intensivul *atît de (si)*, și el tipic stendhalian și care implică încă o întoarcere a textului asupra lui însuși. Cele două expresii sînt dealtfel frecvent folosite împreună : „această femeie atît de tandră...”

Cît despre locuțiunile implicînd o parte de apreciere, ele rămîn, în ciuda discreției lor, greu de determinat. „Nefericita”, „nefericită victimă a remușcării” pot traduce opinia compătimitoare a lui Stendhal, dar *slăbiciune, greșeală, vinovată* și chiar *delir* comportă o judecată morală pe care ar fi foarte imprudent să i-o atribuim. Acești termeni moralizatori îi revin mai degrabă eroinei însăși, cu o ușoară inflexiune de discurs indirect, dacă nu cumva sînt un ecou al opiniei comune a satului, vehicul al anecdotei, căreia Stendhal i-ar reproduce fără multă ezitare calificativele, fără însă a le asuma, ca atunci cînd redă cu litere cursive anumite expresii împrumutate din vulgata și pe care refuză să le ia pe seama lui : foarte grijuliu să păstreze o rezervă pe care ne lasă s-o percepem fără să ne permită s-o evaluăm ; fidel politiciii sale, care este de a fi mereu prezent și mereu inezisabil.

*

Relație echivocă între „autor” și „opera” sa ; dificultate de a separa textul „literar” de celelalte funcții ale scrierii și grafismului, împrumuturi de subiecte, plagiate, traduceri, pastişe ; caracterul de operă neterminată aproape generalizat, proliferare a ciornelor, a variantelor, a corecturilor, a notelor marginale, descentrare a *textului* în raport cu „opera”, puternică legătură tematică de la o operă la alta, care compromite autonomia și prin aceasta însăși existența fiecăreia dintre ele, confuzie a discursivului și a narativului ; deplasare a povestirii în raport cu acțiunea, ambiguitate a focalizării narative, indeterminare a naratorului, sau, mai riguros spus, a sursei discursului narativ : peste tot, la toate nivelele, în toate direcțiile se regăsește marca esențială a activității stendhaliene, care este transgresiune constantă, și exemplară, a limitelor, regulilor și funcțiilor aparent constitutive ale jocului literar. Este caracteristic faptul că, dincolo de

admirația sa pentru Tasso, Pascal, Saint-Simon, Montesquieu sau Fielding, adevăratele sale modele sînt un muzician, Mozart sau Cimarosa, și un pictor, Correggio, și că ambiția sa cea mai profundă a fost de a restitui prin scriitură calitățile greu de definit (delicatețe, grație, limpezime, bucurie, voluptate, visare tandră, magie a depărtărilor) pe care le găsea în opera lor. Mereu, *pe margine*, puțin alături, dincoace sau dincolo de cuvinte, în direcția aceluși orizont mitic pe care-l desemnează prin termenii de *muzică* și de *pictură tandră*, arta sa nu încetează să depășească, și poate să recuze, însăși ideea de literatură.

•

Ave Maria (twilight), în Italia ora tandreței, a plăcerilor sufletului și a melancoliei : senzație sporită de sunetul acestor frumoase clopote.

*Ore ale plăcerilor care nu țin de simțuri decît prin amintiri.*¹

*

Specificul discursului stendhalian nu este claritatea ; încă și mai puțin obscuritatea (pe care o detesta, considerînd-o paravanul prostiei și complicea *ipocriziei*), ci un fel de enigmatică transparență, care întotdeauna, oriunde, deconcertează vreo resursă sau obișnuință a spiritului. În modul acesta face *cîtiva fericiți* și ofensează, sau, cum spunea el însuși² „stendhalizează“ pe toți ceilalți (a se pronunța *Standhal*).

•

(Pe vapor, în golful Toulon). M-am amuzat de curtea pe care i-o făcea un matelot rebegit (?) unei femei foarte drăguțe, pe legea mea, din categoria oamenilor din popor înstăriți, pe care căldura o alungase din camera de jos, împreună cu o prietenă. A acoperit-o cu o pînză ca s-o adăpostească puțin, pe ea și pe copilul ei, dar vîntul violent se năpustea în pînză și o deranja ; el o gîdila pe frumoasa călătoare și o descoperea prefăcîndu-se că o acoperă. Era multă veselie,

¹ *De l'Amour*, p. 233.

² „Iar te vei Stendhaliza“ (către Mareste, 3 ianuarie 1818), *Correspondance*, V, p. 92.

naturalețe și chiar grație în această acțiune care a durat o oră. Acestea se petreceau la o distanță de un picior și jumătate de mine. Prietena necurtată se uita la mine și-mi spunea: „Domnul acela se udă”. Ar fi trebuit să vorbesc cu ea; era o ființă frumoasă, dar spectacolul grației îmi făcea mai multă plăcere. Frumoasa îl împiedica pe matelot când putea s-o facă. La una din primele lui galanterii care era un cuvânt cu două înțelesuri, ea i-a răspuns prompt: Merde.¹

¹ *Voyage dans le Midi*, pp. 284—285.

CRITICĂ ȘI POETICĂ

ACUM câțiva ani, conștiința literară din Franța părea că se afundă într-un proces de involuție cu aspect oarecum îngrijorător : dispute între istoria literară și „noua critică“, debateri obscure în chiar cadrul acestei noi critici, între o „veche nouă critică“, existențialistă și tematică, și o „nouă nouă critică“, de inspirație formalistă sau structuralistă, și printr-o proliferare nesănătoasă de studii și anchete asupra tendințelor, metodelor, căilor și impasului criticii. Din sciziune în sciziune, din reducere în reducere, studiile literare păreau tot mai mult menite să facă din ele însele propriul lor obiect de cercetare și să se închidă într-o obsesie narcisiacă, sterilă și în cele din urmă autodistructivă, adevărind în cele din urmă pronosticul enunțat în 1928 de Valéry : „Încotro se îndreaptă critica ? Spre propria-i pieire, nădăjduiesc.“

Această situație ar putea totuși să nu fie supărătoare decât în aparență. Într-adevăr, după cum bine arată, de exemplu, atitudinea lui Proust în *Contre Sainte-Beuve*, orice reflexie cât de cât serioasă asupra criticii duce în mod necesar la o reflexie asupra literaturii însăși. Critica poate fi pur empirică, naivă, inconștientă, „sălbatică“ ; o *metacritică*, dimpotrivă, implică totdeauna o „anumită idee“ despre literatură, și această idee implicită nu poate să nu ajungă în cele din urmă la o explicitare. Și iată probabil cum, de la un fel de rău, ni se poate trage un fel de bine : din câțiva ani de speculații sau de interminabile discuții asupra criticii s-ar putea naște ceea ce, de mai bine de un secol, ne-a lipsit într-atâta, încât pînă și conștiința acestei lipse părea să ne fi părăsit ; un aparent impas al criticii ar putea de fapt să ducă la o reînnoire a *teoriei literare*.

Și tocmai despre o reînnoire trebuie să vorbim, de vreme ce sub numele de *poetică* și de *retorică*, teoria „genurilor“ și, în termeni și mai generali, teoria discursului datează, după cum bine se știe, din cea mai îndepărtată antichitate, menținându-se, de la Aristotel la La Harpe, în gîndirea literară a Occidentului pînă la apariția Romantismului : acesta, de-

plasînd atenția de la forme și genuri spre „indivizii creatori“, a renunțat la acel tip de reflexie generală în favoarea unei *psihologii a operei*, la care, cu începere de la Sainte-Beuve și în decursul tuturor avatarurilor ei, s-a mărginit ceea ce numim astăzi critică. Fie că această psihologie recurge (modificîndu-se) mai mult sau mai puțin la perspectiva istorică, sau la psihanaliză, freudiană, jungiană, bachelardiană ori de alt tip, sau la sociologie, marxistă sau nu, fie că se îndreaptă cu predilecție către persoana autorului sau către cea a cititorului (a criticului însuși), fie că încearcă să se închidă în problematica „imanență“ a operei, aceste variații de accent nu modifică niciodată în mod fundamental funcția esențială a criticii, care rămîne aceea de a menține dialogul dintre un text și un „psihic“ (*psyché*) conștient și / sau inconștient, individual și / sau colectiv, creator și / sau receptor.

Proiectul structuralist însuși putea foarte bine să nu introducă pînă la urmă în acest tablou decît o nuanță, cel puțin în măsura în care ar consta în a studia „structura“ (sau „structurile“) unei opere, considerată, într-un mod oarecum fetișist, ca un „obiect“ închis, desăvîrșit, *absolut* : deci, în mod inevitabil, în a *motiva* („explicînd-o“ prin procedurile analizei structurale) această închidere și, prin chiar acest lucru, hotărîrea (poate arbitrară) sau împrejurarea (poate fortuită) care o instaurează ; uitînd de avertismentul lui Valéry conform căruia ideea de operă desăvîrșită ține „de oboesală sau de superstiție“. În dezbaterea pe care o poartă cu istoria literară, critica modernă s-a străduit de o jumătate de secol să separe noțiunile de *operă* și de *autor*, în scopul tactic foarte de înțeles de a opune pe cea dintîi celei de a doua, răspunzătoare de atîtea excese și activități uneori inutile. Astăzi începem să observăm că cele două noțiuni sînt legate între ele, și că orice formă de critică este în mod necesar prinsă în cercul raportării lor reciproce.

Or, devine evident în același timp că statutul ei de operă nu epuizează realitatea, și nici chiar „literaritatea“ textului literar, ba mai mult chiar, că faptul însuși de a fi operă (imanența) presupune un mare număr de date transcendente acesteia, care țin de lingvistică, de stilistică, de semiologie, de analiza discursurilor, de logica narativă, de tematica genurilor și a epocilor etc. Critica se află în incomoda situație de a nu putea, *ca atare*, nici să se lipsească de aceste date,

nici să le stăpânească. Ea trebuie deci să admită necesitatea unei discipline care să-și asume aceste forme de studii nelegate de singularitatea unei opere sau a alteia, și care nu poate fi decît o teorie generală a formelor literare — să spunem o *poetică*.

Dacă o asemenea disciplină trebuie sau nu să încerce să se constituie ca o „știință” a literaturii, cu conotațiile neplăcute pe care le poate comporta folosirea pripită a unui asemenea termen într-un asemenea loc, este o problemă poate secundară ; cel puțin este sigur că ea singură *poate* pretinde aceasta, deoarece, după cum bine se știe (lucru pe care însă tradiția noastră pozitivistă, adoratoare a „faptelor” și indiferentă la legi, pare să-l fi uitat de mult), o „știință” nu există decît în măsura în care se ocupă de „general”. Dar în cazul de față este vorba mai puțin de un studiu al formelor și al genurilor în sensul în care îl înțelegeau retorica și poetica epocii clasice, întotdeauna înclinate, de la Aristotel încoace, să înalțe tradiția la rangul de normă și să canonizeze experiența dobîndită, decît de o explorare a diferitelor *ipostaze posibile ale discursului*, operele deja scrise și formele deja împlinite neapărînd decît ca tot atîtea cazuri particulare dincolo de care se profilează alte combinații previzibile, sau deductibile. Este unul din sensurile care poate fi dat celebrilor formule ale lui Roman Jakobson, care propune drept obiect al studiilor literare nu literatura ci literaritatea, nu poezia ci funcția poetică : și mai în general vorbind, obiectul teoriei ar fi aici nu numai *realul*, ci *totalitatea virtualului* literar. Această opoziție dintre o poetică *deschisă* și poetica închisă a clasicilor arată că nu este vorba, așa cum s-ar putea crede, de o întoarcere la trecutul pre-critic : teoria literară, dimpotrivă, va fi modernă, și legată de modernitatea literaturii, sau nu va fi nimic.

Prezentîndu-și programa de predare a poeziei, Valéry declara, cu o insolență salutară și în fond justificată, că obiectul acestei predări „departe de a se substitui sau de a se opune obiectului istoriei literare, va fi de a-i conferi acesteia în același timp o introducere, un sens și un scop”. Relațiile dintre poetică și critică ar putea fi de același ordin, cu deosebirea — capitală — că poetica valéryană nu aștepta aproape nimic în schimb de la istoria literară, calificată drept o „enormă farsă”, în timp ce teoria literară are mult de cîști-

gat din lucrările specifice ale criticii. Dacă istoria literară nu este în fapt cîtuși de puțin „o farsă“, ea este totuși în chip evident, ca și tehnicile filologice de descifrare și de stabilire a textului (și în fond cu mult mai mult), o disciplină *anexă* în studiul literaturii, din care nu explorează decît *aspectele marginale* (biografie, căutare a surselor și influențelor, geneză și „soartă“ a operelor etc.). Cît despre critică, ea este și va rămîne o abordare fundamentală, și putem spune încă de pe acum că viitorul studiilor literare constă esențialmente în acel schimb și acel du-te-vino necesar dintre critică și poetică — în conștiința și exercitarea *complementarității* lor.

POETICĂ ȘI ISTORIE

I SE REPROȘEAZĂ adeseori criticii zisă nouă („tematică“ sau „formalistă“) indiferența sau disprețul ei față de istorie, ba chiar ideologia sa antiistoricistă.¹ Acest reproș e neglijabil când este el însuși formulat în numele unei ideologii istoriciste ale cărei implicații sînt foarte exact situate de Lévi-Strauss atunci când acesta cere să se „recunoască faptul că istoria este o metodă căreia nu-i corespunde un obiect distinct, și prin urmare să fie recuzată echivalența dintre noțiunea de istorie și cea de umanitate, care se tinde a ne fi impusă în scopul nemărturisit de a face din istoricitate ultimul refugiu al unui umanism transcendentă“. ² În schimb, el trebuie luat în serios atunci când este formulat de un istoric tocmai în numele faptului că istoria este o disciplină care se aplică la tot felul de obiecte și, prin urmare, și la literatură. Îmi amintesc că i-am răspuns chiar aici, acum trei ani, lui Jacques Roger, arătînd că cel puțin în ceea ce privește critica zisă „formalistă“, acest aparent refuz al istoriei nu este de fapt decît o punere între paranteze provizorie, o suspendare metodică, și că acest tip de critică (care ar putea fi numită fără îndoială mai corect *teoria formelor literare* sau, mai pe scurt, *poetică*), îmi părea sortit, mai mult decît oricare altul poate, să întîlnească într-o zi în drumul său istoria. Aș vrea să încerc acum să spun pe scurt de ce, și cum.

Trebuie mai întîi să distingem între mai multe discipline, existente sau ipotetice, care sînt prea adesea confundate sub denumirea comună de istorie literară sau de istorie a literaturii.

Să examinăm aparte, pentru a nu mai reveni asupra acestei chestiuni, „istoria literaturii“ așa cum este ea practică, la nivelul învățămîntului secundar, în manuale: este vorba, de fapt, de suite de monografii dispuse în ordine cro-

¹ Comunicare la decada de la Cerisy-la-Salle despre „predarea literaturii“, iulie 1969. Text corectat.

² *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 347.

nologică. Faptul că aceste monografii sînt, în sine, bune sau rele, nu are importanță în cazul care ne preocupă, căci în mod evident nici cea mai bună suită de monografii nu poate constitui o istorie. Lanson, care scrisese una, după cum bine știm, în tinerețea sa, spunea mai târziu că s-au scris destule și că nu mai era nevoie de altele. De asemenea, știm că izvorul lor nu a secat totuși : este evident că ele răspund, cînd bine, cînd rău, unei funcții didactice precise și deloc neglijabile, dar care nu este în mod esențial de ordin istoric.

A doua modalitate pe care trebuie să o distingem este tocmai aceea preconizată de Lanson care propunea pe bună dreptate să fie numită nu istorie a literaturii, ci *istorie literară* : „S-ar putea scrie, spunea el, pe lîngă această «Istorie a literaturii franceze», adică a producției literare, din care avem destule exemplare, și o «Istorie literară a Franței», care ne lipsește și pe care ne este aproape cu neputință astăzi să încercăm să o scriem ; înțeleg prin aceasta... tabloul vieții literare a națiunii, istoria culturii și a activității mulțimii obscure care citea, precum și a indivizilor iluștri care scriau.“¹ Este vorba aici, după cum se vede, de o istorie a împrejurărilor, a condițiilor și a repercusiunilor sociale ale faptului literar. Această „istorie literară“ este de fapt un sector al istoriei sociale, și ca atare justificarea sa este evidentă ; singurul său defect, care este însă grav, e că deși Lanson i-a întocmit programul, ea nu a reușit să se constituie pe aceste baze, și că ceea ce numim astăzi istorie literară a rămas, cu unele excepții, la stadiul de cronică individuală, de biografie a autorilor, a familiei lor, a prietenilor și a cunoștințelor, pe scurt, la nivelul unei istorii anecdotice, a faptelor, depășită și repudiată de istoria generală de mai bine de treizeci de ani. Totodată, proiectul unei istorii sociale a fost cel mai adesea părăsit : Lanson se gîndea la istoria literară a unei anumite națiuni, în timp ce astăzi ne gîndim la o *istorie literară* pur și simplu, ceea ce conferă adjectivului o cu totul altă funcție și un cu totul alt accent. Să amintim că în 1941 Lucien Febvre deplîngea încă faptul că acel program nu fu-

¹ *Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France*, februarie 1903 ; în *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, 1965, pp. 81—87.

sese adus la îndeplinire, într-un articol intitulat, nu fără temeii, *De la Lanson la Mornet : o renunțare ?* Cităm din el câteva fraze pe care este bine să le amintim aici, căci ele definesc cu și mai mare precizie decât cele ale lui Lanson, ceea ce ar trebui să fie istoria „literară” anunțată de către acesta : „O istorie istorică a literaturii înseamnă, sau ar vrea să însemne, istoria unei literaturi, într-o anumită epocă, văzută în raporturile sale cu viața socială a acelei epoci [...]. Ar trebui, pentru a o scrie, să reconstituim mediul, să ne întrebăm cine scria și pentru cine ; cine citea și de ce ; ar trebui să știm ce formație primiseră scriitorii la școală sau în altă parte, și de asemenea tipul de formație al cititorilor lor [...] ar trebui să știm ce rezultate obțineau și unii, și ceilalți, cât erau de mari și de profunde aceste rezultate, ar trebui să raportăm schimbările de deprindere, de gust, de scriitură și de preocupări ale scriitorilor la vicisitudinile politicii, la transformările mentalității religioase, la evoluția vieții sociale, la schimbările modei artistice și ale gustului, etc.”¹

Dar trebuie de asemenea să amintim că în 1960, într-un articol intitulat *Istorie sau literatură*², Roland Barthes cerea și el executarea proiectului lui Lucien Febvre, adică, în ultimă instanță, a proiectului lui Lanson, care după mai bine de o jumătate de secol nu fusese încă pus în aplicare. El se află aproape în aceeași situație și astăzi, ceea ce constituie și prima critică pe care o putem aduce istoriei „literare”. Mai există și o alta, la care ne vom referi de îndată.

A treia modalitate pe care o putem distinge este constituită nu de istoria împrejurărilor, individuale sau sociale, a producerii sau a consumului „literar”, ci de studiul operei înseși, dar al operelor considerate ca documente istorice, reflectând sau exprimând ideologia și sensibilitatea specifice unei epoci. Aceasta face evident parte din ceea ce numim istoria ideilor sau a sensibilităților. Din motive ce ar trebui

¹ *Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement ? Annales d'histoire sociale*, III, 1941 ; în *Combats pour l'histoire*, pp. 263—268.

² *Annales E.S.C.*, mai-iunie 1960, reluat în *Sur Racine*, Seuil, 1963, pp. 147—167.

determinate¹, această istorie a fost realizată mult mai bine decât precedenta, cu care nu ar trebui confundată : pentru a nu-i cita decât pe francezi, amintim doar lucrările lui Hazard, Bremond, Monglond, sau pe cele mai recente ale lui Paul Bénichou despre clasicism. Tot în această categorie putem situa, cu postulatele sale specifice binecunoscute, varianta marxistă a istoriei ideilor, odinioară reprezentată în Franța de Lucien Goldmann și poate, astăzi, de ceea ce începem să numim *socio-critică*. Acest tip de istorie are deci cel puțin meritul de a exista, dar mi se pare totuși că ea suscită câteva obiecții, sau poate, mai curînd, că provoacă o anumită insatisfacție.

Mai întîi este vorba de ceea ce ține de dificultățile de interpretare în acest sens a textelor literare, dificultăți ce țin ele însele de natura acestor texte. În acest domeniu, noțiunea clasică de „reflectare” nu este satisfăcătoare : există în pretinsa reflectare literară fenomene de refracție și de distorsiune foarte greu de stăpînit. S-a pus întrebarea, de exemplu, dacă literatura prezintă o imagine directă (*en plein*) sau indirectă (*en creux*) a gândirii unei epoci : este o problemă foarte dificilă și ai cărei termeni înșiși nu sînt dintre cei mai clari. Există dificultăți ce țin de topica genurilor, există fenomene de inerție proprii tradiției literare etc., pe care nu le percepem întotdeauna și pe care le ignorăm în general în numele unui principiu comod și adeseori leneș : „nu întîmplător în aceeași epocă...” : urmează constatarea unei analogii oarecare (uneori botezată *omologie* dintr-o inexplicabilă pudoare), discutabilă ca orice analogie, și despre care nu se știe bine dacă dă o soluție sau pune o problemă, deoarece totul se petrece ca și cum ideea că acel fapt „nu este întîmplător” ne-ar scuti să căutăm în mod serios *ceea ce el este*, altfel zis să definim cu precizie raportul a cărui existență ne mulțumim doar să o afirmăm. Rigoarea științifică ne-ar recomanda de fapt foarte adesea să rămînem pe pragul acestei afirmații, și putem observa că una dintre reuși-

¹ Fără îndoială, între altele, pentru că această lectură ideologică a textelor rămîne mai la îndemîna „literaților” decât genul de anchetă socio-istorică propusă de Lanson și de Febvre. Este caracteristic faptul că una dintre puținele lucrări răspunzînd acestei intenții, *Livre et Société au XVIII-e siècle* (2 vol, Mouton, 1965—1970), a fost condusă de un istoric, F. Furet.

tele genului, cartea despre *Rabelais* a lui Lucien Febvre, este în mod esențial o demonstrație negativă.

A doua obiecție constă în aceea că, chiar dacă am presupune un moment că am depășit aceste obstacole, acest tip de istorie va rămîne în mod necesar exterior literaturii însăși. Această exterioritate nu este cea a istoriei literare așa cum o vede Lanson, care se referă în mod explicit la circumstanțele sociale ale activității literare: în cazul de față, literatura este examinată dar traversată de îndată pentru a căuta îndărătul ei structuri mentale care o depășesc și care, ipotetic, o condiționează. Jacques Roger spunea chiar aici în chip limpede: „Istoria ideilor nu are drept prim obiect literatura”.¹

Mai rămîne deci o ultimă modalitate, care ar avea drept obiect prim (și ultim) literatura: o istorie a literaturii considerată în sine (și nu sub raportul circumstanțelor sale exterioare) și pentru sine (și nu ca document istoric): considerată, pentru a relua termenii propuși de Michel Foucault în *Archéologie du Savoir*, nu ca document, ci ca monument.

Dar se ridică pe dată o întrebare: care ar putea fi obiectul veritabil al unei astfel de istorii? Mi se pare că el nu poate fi constituit din înseși operele literare pentru motivul că o operă (fie că înțelegem prin aceasta totalitatea „producției” unui autor sau, *a fortiori*, o lucrare izolată, carte sau poem) este un obiect prea singular, prea punctiform pentru a fi cu adevărat obiect al istoriei. „Istoria unei opere” poate fi atît istoria genezei sale, a elaborării sale, cît și istoria a ceea ce numim evoluția — de la o operă la alta — a unui „autor” în decursul carierei sale (ceea ce René Girard descrie ca trecere de la „structural” la „tematic”², de exemplu). Acest gen de cercetare aparține evident domeniului istoriei literare biografice așa cum este ea practică în momentul de față, constituind chiar unul din aspectele critice cele mai pozitive, dar el nu ține de tipul de istorie pe care încerc să-l definesc. El mai poate fi de asemenea istoria modului în care opera a fost primită, a succesului sau insuccesului ei, a influenței, a interpretărilor ei succesive de-a lun-

¹ *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 355.

² *A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire*, *ibid.*, pp. 393—411.

gul secolelor, și aceasta, bineînțeles, aparține pe deplin istoriei literare sociale, așa cum o defineau Lanson și Febvre : dar este evident că nici în acest caz nu e vorba de ceea ce numeam o istorie a literaturii luată în sine și pentru sine.

Despre operele literare considerate în textul lor, și nu în geneza sau difuziunea lor, nu putem, diacronic, spune nimic altceva decât că ele se succed. Or, mi se pare că istoria, în măsura în care depășește nivelul cronicii, nu este o știință a succesiunilor, ci o știință a transformărilor : ea nu poate avea drept obiect decât realități ce răspund unei duble exigențe de permanență și de variație. Opera însăși nu răspunde acestei duble exigențe și iată de ce, fără îndoială, ea trebuie să rămână ca atare obiectul *criticii*. Iar critica, în mod fundamental — lucru demonstrat cu tărie de Barthes în textul la care facem aluzie mai sus —, nu este, nu poate fi istorică, fiindcă ea constă întotdeauna într-un raport direct de interpretare, aș spune mai curînd de impunere a sensului, între critic și operă, și fiindcă acest raport este în mod esențial *anacronic*, în sensul puternic (iar pentru istoric, *redhibitoriu*) al acestui termen. Mi se pare deci că în literatură obiectul istoric, adică în același timp durabil și variabil, nu este opera, ci acele elemente transcendente operelor și constitutive ale jocului literar, pe care le vom numi pe scurt *forme* : de exemplu codurile retorice, tehnicile narrative, structurile poetice etc. Există o istorie a formelor literare, ca și a tuturor formelor estetice și a tuturor tehnicilor, prin simplul fapt că de-a lungul epocilor aceste forme dăinuie și se modifică. Din nefericire, și în acest caz, această istorie, în esență, urmează să fie scrisă, și mi se pare că întemeierea ei ar fi una dintre obligațiile cele mai urgente pe care le avem astăzi. Este surprinzător că încă nu există, cel puțin în domeniul francez, o istorie a rimei, sau a metaforei, sau a descrierii : și am ales în mod deliberat „obiecte literare“ cu totul obișnuite și tradiționale.

Trebuie să ne întrebăm care sînt motivele acestei lacune, sau mai curînd ale acestei carențe. Ele sînt multiple, și determinantă în trecut a fost fără îndoială prejudecata pozitivă care vroia ca istoria să nu se ocupe decât de „fapte“, și în consecință să neglijeze tot ceea ce îi apărea ca fiind „abstracții“ primejdioase. Dar aș vrea să insist asupra altor

două motive, care sînt fără îndoială mai importante astăzi. Primul este că obiectele înseși ale istoriei formelor nu sînt încă suficient definite de „teoria” literară, care este încă, cel puțin în Franța, la primele sale încercări, redescoperind și redefinind categoriile formale moștenite printr-o tradiție foarte veche și preștiințifică. Întîrzierea elaborării istoriei reflectă aici întîrzierea elaborării teoriei, deoarece într-o mare măsură, și contrar unei prejudecăți constante, cel puțin în acest domeniu teoria trebuie să preceadă istoria, pentru că ea este cea care îi definește obiectele.

Un al doilea motiv, care este poate ceva mai grav, constă în faptul că în însăși analiza formelor, așa cum este pe cale să se constituie (sau să se reconstituie) astăzi, mai domnește încă o altă prejudecată, și anume cea — pentru a relua termenii lui Saussure — a opoziției, ba chiar a incompatibilității dintre studiul sincron și cel diacronic, ideea că nu se poate teoretiza decît într-o sincronie care este gîndită în fapt, sau cel puțin practică ca o acronie; se teoretizează prea adeseori despre formele literare ca și cum aceste forme ar fi niște alcătuirii nu tranzistorice (care ar însemna tocmai istorice), ci intemporale. Știm că singura excepție notabilă o constituie Formaliștii ruși, care au definit foarte devreme noțiunea a ceea ce ei numeau *evoluția literară*. Eichenbaum, într-un text din 1927 în care rezumă istoria mișcării, scrie cu privire la această etapă: „Teoria își cerea dreptul de a deveni istorie”.¹ Mi se pare că este vorba aici de ceva mai mult decît de un drept: este o necesitate care se naște din mișcarea însăși și din exigențele muncii teoretice.

Pentru a ilustra această necesitate, voi cita ca exemplu una dintre puținele lucrări „teoretice” apărute pînă acum în Franța: cartea lui Jean Cohen, *Structure du langage poétique*. Printre altele, Cohen arată că există în poezia franceză, începînd din secolul al XVII-lea și pînă în secolul XX, o creștere concomitentă a agramaticalității versului (adică a faptului că pauza sintactică și pauza metrică nu coincid) și a ceea ce el numește impertinența predicăției, adică în primul rînd devierea (*l'écart*) în alegerea epitetelor

¹ *La Théorie de la méthode formelle*, 1925, în *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966, p. 66.

în raport cu o normă oferită de proza „neutră” științifică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. După ce a demonstrat această creștere, Cohen se grăbește să o interpreteze nu ca pe o evoluție istorică, ci ca pe o „involuție”: o trecere de la virtual la actual, o realizare progresivă, prin limbajul poetic, a ceea ce dintotdeauna constituia esența sa ascunsă. Trei secole de diacronie sînt astfel aruncate în intemporalitate: s-ar părea că poezia franceză nu s-a transformat în decursul acestor trei secole, și că ar fi folosit tot acest răs-timp spre a deveni ceea ce era în mod virtual, și, asemeni ei, orice poezie, dintotdeauna, *reducîndu-se*, prin purificări succesive, la esența ei. Or, dacă extindem puțin înspre trecut curba definită de Cohen, observăm de exemplu că „procentul de nepertinență” pe care el îl consideră ca fiind în secolul al XVII-lea la punctul zero, era cu mult mai ridicat în timpul Renașterii, și încă și mai ridicat în epoca barocă, și astfel curba pierde din frumoasa-i regularitate pentru a urma un traseu ceva mai complex, aparent haotic, cu urmări imprevizibile, care este tocmai cel al empiricității istorice. Cele arătate reprezintă un rezumat foarte sumar al dezbaterii¹, dar care va izbuti poate să-mi illustreze ideea, că într-un anume punct al analizei formale *trecerea la diacronie* se impune, și că refuzul acestei diacronii, sau interpretarea ei în termeni nonistorici, aduce prejudicii teoriei însăși.

Bineînțeles, această istorie a formelor literare, pe care am putea-o numi prin excelență *istoria literaturii*, nu este decît un proiect după multe altele, și ar putea să se întîmple cu el ceea ce s-a întîmplat cu proiectul lui Lanson. Să admitem totuși, făcînd o ipoteză optimistă, că el se va realiza într-o zi, și să terminăm cu două observații de pură anticipație.

Prima este că odată constituită pe acest teren, istoria literaturii va întîlni problemele de metodă care sînt acum cele ale istoriei generale, adică cele ale unei istorii adulte, de exemplu problemele periodizării, diferențele de ritm în funcție de sectoare sau de nivele, jocul complex și dificil

¹ Cf. *Langage poétique, poétique du langage*; în *Figures* II, Seuil, 1969, p. 123—153.

al varianțelor și invarianțelor, stabilirea corelărilor, ceea ce înseamnă în mod necesar un schimb și un du-te-vino între diacronic și sincron, devreme ce (și este tot meritul formalistilor ruși de a fi formulat această idee) evoluția unui element al jocului literar constă din modificarea funcției sale în sistemul de ansamblu al jocului: dealtfel, Eichenbaum, în pasajul care precede fraza citată mai sus, scrie că formalistii au întâlnit istoria tocmai atunci când au trecut de la noțiunea de „procedeu” la cea de funcție. Faptul, firește, nu este propriu numai istoriei literaturii, și el înseamnă doar că, împotriva unei opoziții prea des întâlnită, orice istorie adevărată este structurală.

Cea de a doua și ultimă remarcă: o dată astfel constituită, și numai atunci, istoria literaturii va putea în mod serios să se întrebe, avînd și unele șanse de a afla un răspuns, care sînt raporturile sale cu istoria generală, adică cu totalitatea celorlalte istorii particulare. Voi aminti în această privință declarația, acum bine cunoscută, a lui Jakobson și Tînianov, care, deși datează din 1928, nu și-a pierdut nimic din actualitate: „Istoria literaturii (sau a artei) este strîns legată de celelalte serii istorice; fiecare dintre aceste serii comportă un fascicul complex de legi structurale care îi este propriu. Este cu neputință să stabilim o corelație riguroasă între seria literară și celelalte serii fără a fi studiat în prealabil aceste legi.”¹

¹ *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, in *Théorie de la littérature*, p. 138.

METONIMIA LA PROUST *

RAPORTUL metaforic, bazat pe analogie, este atît de important la Proust, de evident situat în centrul teoriei și practicii sale estetice cît și al experienței sale spirituale, în-cît ajungem în modul cel mai firesc, ca și Proust însuși, să-i supraestimăm acțiunea în detrimentul altor relații semantice. Fără îndoială că lui Stephen Ullmann îi revine meritul de a fi relevat primul, în două capitole (V și VI) ale cărții sale despre *Le Style dans le roman français*, prezența în „imageria” proustiană, alături de faimoasele metafore, a unor transpoziții tipic metonimice : cele care se bazează, spune el, „pe contiguitatea a două senzații, pe coexistența lor în același context mental”,¹ și dintre care citează ca exemplu cîteva hipalage precum „uscăciunea brună a părului” pentru uscăciunea părului brun, sau, mai subtil, „suprafața azurie” a liniștii ce domnește sub cerul de duminică la Combray. Am putea fără îndoială să punem în aceeași categorie și alte „imagini” notate de Ullmann, cum ar fi „răcoarea aurie a pădurilor”, sau chiar celebrul clinchet „oval și auriu” al clopoțelului din grădină, exemple în care calitățile vizuale atribuite unor senzații tactile sau auditive provin în mod evident dintr-un transfer de la cauză la efect.²

* Absența articolului în fața cuvîntului *Métonymie* are un sens pe care poate că este potrivit să-l arătăm : este vorba aici de un nume propriu a cărui natură se vede pe dată. Spunem Metonimia la Proust așa cum am spune Polymnia la Pindar sau Clio la Tacit, sau mai curînd Polymnia la Tacit și Clio la Pindar, în măsura în care o zeiță poate să greșească ușa : e vorba așadar de o simplă vizită, dar nu lipsită de consecințe.

¹ *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 197. Cf. *Id. The Image in the modern French Novel*, Cambridge, 1960, și *L'Image littéraire*, în *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, 1961.

² Alte hipalage metonimice de factură tot atît de clasică în fond ca și hîrtia *vinovată* a lui Boileau : zgomotul *feruginos* al zurgălăului (I, 14), *iscusita* peltea de fructe (I, 49), mirosul *median* al cuverturii (I, 50), sunetul *auriu* al clopoțelor (III, 83) sau chiar pliurile *cucernice* ale *madelenei* (I 47) în formă de scoică. Nu vom împinge totuși dra-

Totuși, transpunerile pur metonimice rămân destul de rare în opera lui Proust, și, mai ales, nici una dintre ele nu este efectiv receptată ca atare de către cititor: clinchetul, fără îndoială, nu este oval și auriu decât pentru că însuși clopoțelul este astfel, dar în acest caz și în celelalte explicația nu anihilează înțelegerea; oricare i-ar fi originea, predicatul *oval* sau *auriu* trimite la *clinchet* și, printr-o confuzie aproape inevitabilă, această calificare este interpretată nu ca un transfer, ci ca o „sinestezie”: alunecarea metonimică nu numai că s-a „deghizat”, dar s-a și transformat în predicatie metaforică. Astfel, departe de a fi antagonice și incompatibile, metafora și metonimia se susțin și se întrepătrund, și recunoașterea celei de-a doua nu va consta în a alcătui o listă care să intre în concurență cu lista metaforelor ci, mai curînd, în a afirma prezența și acțiunea relațiilor de „coexistență” în chiar interiorul raportului de analogie: rolul metonimiei în metaforă.

Să confruntăm două pasaje din *À la recherche du temps perdu*. Primul face parte din *Swann*: naratorul contemplă cîmpia de la Méséglise, acoperită pînă la orizont cu lanuri ce unduiesc în vînt; „în dreapta, adaugă el, se zăreau, dincolo de lanurile de grîu, cele două clopotnițe cizelate și rustice ale bisericii Saint-André-des-champs, ele însele prelungi, solzoase, alveolare, brăzdate, îngălbenite și zgrunțuroase, ca două spice”. Al doilea, din *Sodome et Gomorrhe*, se referă la cea de a doua ședere la Balbec; Marcel, care a vizitat de curînd cu Albertine biserica din Marcouville, o evocă cu anticipație pe cea din Saint-Mars-le-Vêtu, unde trebuie să se ducă împreună a doua zi: „Saint-Mars, pe acea arșiță, cînd nu te gîndeai decât la scăldat, cu cele două vechi clopotnițe de un roz somon, cu țiglele rombice, ușor încovoiate și parcă palpitînd, asemeni unor pești bătrîni

gostea pentru metonimie pînă la a fi de acord cu George Painter atunci cînd susține, în chip cel puțin paradoxal, referindu-se la „vertebrele” frontale ale mătușii Léonie, că „Proust folosește, în mod justificat și cu îndrăzneală, o figură de stil cunoscută sub numele de metonimie; el numește vertebre oasele frunții mătușii Léonie, pentru a sugera că ele seamănă cu niște vertebre (I, 52)” (*Marcel Proust, Les Années de maturité*, p. 236). Dacă aceasta este într-adevăr intenția lui Proust (lucru de care putem să ne îndoim), această „figură de stil” este în cazul de față o simplă metaforă.

și ascuțiți, solzoși, acoperiți cu mușchi și roșcați, care, fără să pară că se mișcă, se înălțau într-o apă transparentă și albastră”.¹

Iată două perechi de clopotnițe vădit foarte asemănătoare în caracteristicile lor obiective esențiale: forma ascuțită sau prelungă, culoarea galben-roșcată, suprafața zgrunțuroasă, solzoasă sau alveolară. De ce, pe aceste date sensibil identice, imaginația naratorului grefează două comparații cu totul diferite, pe de o parte între clopotnițe și spine, pe de alta între (aceleași) clopotnițe și pești? Pentru un motiv destul de evident, și de altfel, în ceea ce privește cel de-al doilea exemplu, Proust însuși îl arată foarte clar în incidenta cu valoare cauzală: „pe acea arșiță, când nu te gîndeai decît la scîldat”; gîndul la scîldat, proximitatea (spațială, temporală, psihologică) a mării orientează procesul de imaginație metaforică spre o interpretare acvatică. În textul din *Swann*, explicația e mai discretă, dar tot fără echivoc: „cele două clopotnițe, *ele însele* prelungi”²; clopotnițele bisericii Saint-André sînt aici ca două spine *printre altele*, și ambianța este cea care sugerează asemănarea. Care o sugerează: nu o creează, adică, ci o alege și o actualizează printre diferitele virtualități analogice conținute în aparența clopotnițelor; dar această acțiune este suficientă pentru a ilustra influența relațiilor de contiguitate asupra exercitării raportului metaforic. În altă parte (I, p. 184) vedem aceeași biserică din Saint-André apărînd, în mijlocul lanurilor de grîu, „rustică și aurie ca o clăie”; motivul cromatic este același, dar, de la spic la clăie, forma diferă sensibil: căci pentru Proust esențial este să asimileze biserica Saint-André „ambianței”, rustice; spic, clăie, totul îi pare potrivit dacă motivează *apropierea*.

O clopotniță ascuțită, galbenă și brăzdată poate deci să evoce, printre altele, la fel de bine și *ad libitum*, imaginea unui spic copt (sau a unei clăi), sau pe cea a unui pește auriu. Dintre aceste două „similitudini” virtuale, Proust o alege în fiecare împrejurare pe cea care se adaptează cel

¹ I, p. 146 și II, p. 1015.

² Formulare comparabilă, I, p. 84: Marcel, care tocmai a evocat chioșcul din grădină unde se refugiază spre a citi, adaugă: „Gîndirea mea nu era oare și ea ca un alt staul în fundul căruia...” (subliniat de noi).

mai bine la situație sau (și e același lucru) la context : calitatea terestră la Méséglise, esența marină la Balbec. O altă clopotniță (aceeași, poate), cea a bisericii Saint-Hilaire din Combray, prezintă de altfel de trei ori un fenomen de mimetism întru totul comparabil : „Într-o dimineață cețoasă de toamnă, semăna, înălțată deasupra violetului furtunos al viilor, cu o ruină purpurie, avînd aproape culoarea viței sălbatice“ ; și, după două pagini : „Cînd, după liturghie, intram să-i spunem lui Théodore să ne aducă un cozonac mai mare ca de obicei... aveam în fața noastră clopotnița care, aurită și coaptă ea însăși ca un cozonac binecuvîntat încă și mai mare, cu solzi și picurări cleioase de soare, își înfigea vîrfurile ascuțite în cerul albastru. Iar seara, cînd mă întorceam de la plimbare și mă gîndeam la clipa apropiată cînd trebuia să-i spun mamei «noapte bună» și să n-o mai văd, clopotnița era, dimpotrivă, atît de gingașă în asfințitul zilei, încît părea că se afundă ca o pernă de catifea brună așezată pe cerul palid care se adîncise sub apăsare, se scobise puțin ca să-i facă loc, revărsîndu-se peste margini“.¹ Clopotniță-spic (sau biserică-claie) în plin cîmp, clopotniță-pește la mare, clopotniță purpurie deasupra viilor, clopotniță-cozonac la ceasul prăjiturilor, clopotniță-pernă la căderea nopții — există în mod evident la Proust un fel de schemă stilistică recurentă, aproape stereotipă, pe care am putea-o numi *toposul clopotniței-cameleon*. Aproape îndată după ultimul exemplu, Proust menționează cazul — paradoxal — al unui „oraș din Normandia învecinat cu Balbec“ unde săgeata gotică a bisericii se înalță, în perspectivă, deasupra a două clădiri din secolul al XVIII-lea a căror fațadă o „termină“, dar „într-o manieră atît de diferită, de prețioasă, de inelată, de trandafirie, de lucitoare, încît îți dai bine seama că nu face nicidecum parte din ele, așa cum nu face parte din cele două pietre frumoase și netede, între care e prinsă pe plajă, săgeata purpurie și crenelată a vreunei scoici, alungită ca un turnuleț și cu glazură de smalt“.² Vedem că aici pînă și diferența se înscrie într-un sistem de asemănare prin contaminare : contrastul dintre săgeată și

¹ I, p. 63 și 65.

² I, p. 66 : *manieră* (*manière*) este poate o greșeală de tipar, în loc de *materie* (*matière*).

fațade este asemănător contrastului foarte apropiat dintre scoică și pietre, și omologia compensează și *răscumpără* contrastul. Într-o versiune anterioară¹, orașul normand evocat aici este Falaise, și acoperișul unic al unei case este cel care se încrustează între cele două săgeți „ca pe o plajă normandă o pietricică între două scoici dantelate.” Variațiile obiectului „descriș” sub permanența schemei stilistice arată îndeajuns indiferența față de *referent*, și deci irealismul ireductibil al descrierii proustiene.

În toate aceste cazuri, proximitatea comandă sau garantează asemănarea, în toate aceste exemple, metafora își găsește sprijinul și motivarea într-o metonimie²: lucrul se întâmplă foarte adesea la Proust, ca și cum *justețea* unei apropieri analogice, adică gradul de asemănare dintre cei doi termeni, l-ar interesa mai puțin decât *autenticitatea* sa³, înțelegînd prin aceasta fidelitatea față de relațiile de vecinătate spațio-temporală⁴, sau, mai degrabă, ca și cum prima i s-ar părea garantată de a doua, obiectele lumii tinzînd să se grupeze pe afinități, după principiul, deja invocat de Jean Ricardou în legătură cu suprapunerile metonimico-

¹ *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 275.

² De fapt, motivarea este reciprocă și acționează în amîndouă sensurile: proximitatea autentifică asemănarea, care altfel ar părea gratuită sau forțată, în schimb, asemănarea justifică proximitatea, care altfel ar putea părea fortuită sau arbitrară, în afară de cazul că am presupune (dar nu este așa) că Proust descrie pur și simplu un peisaj pe care îl are „în fața ochilor”.

³ Distincția dintre aceste două calități nu este totdeauna limpede percepută, și metalimbajul retoric reflectă și întreține această confuzie; de exemplu, teoreticienii clasici recomandau „să nu se caute prea departe” metafora, care nu trebuia să se sprijine pe „o asemănare prea îndepărtată”; Breton, în schimb, recomandă în *Les Vases communicants* să se „compare două obiecte cît se poate mai îndepărtate unul de celălalt”; nici primii, nici cel de-al doilea nu spun (și poate nici nu știu) dacă „depărtarea” despre care vorbesc măsoară *distanța* care separă obiectele sau *gradul lor de asemănare*. Un pasaj din *Figures*, p. 249, vedește aceeași confuzie.

⁴ Tema spațială pare aproape totdeauna dominantă în fapt, dar nimic nu interzice o legătură metonimică pur temporală, ca în această comparație motivată de proximitatea unei *date*: „Luînd drept niște zei străini acei arbuști pe care îi văzusem în grădină, nu mă înșelasem oare ca și Madeleine cînd, într-o altă grădină, într-o zi a cărei aniversare se apropia, văzînd o formă umană a crezut că e grădinarul?” (II, p. 160).

metaforice la Edgar Poe¹: cine se aseamănă se adună (și invers). Astfel unii bucătari se străduiesc să asorteze o anumită mâncare regională cu un sos sau cu o garnitură riguros autohtonă, și să-i alăture un vin autohton, convinși fiind de potrivirea, de armonia gustativă a produselor aceluiasi ținut. Oare nu tot același respect al „contextului” îl îndeamnă pe Marcel, la Balbec, să „nu-și coboare privirile asupra mesei decât în zilele cînd era servit pe ea vreun pește uriaș”, sau să nu dorească să vadă tablouri de Tizian sau de Carpaccio decât la Veneția, în cadrul lor „natural”, și nu transplantate într-o sală a Luvrului², sau chiar să nu dorească pe cîmpiile din Méséglise decât vreo țărancă din împrejurimi, iar pe plaja de la Balbec vreo fată de pescar? „Trecătoarea pe care o aștepta dorința mea îmi părea că este nu un exemplar oarecare al acestui tip general: femeia, ci un produs necesar și firesc al acelui pămînt... Și nu des-părteam niciodată ființele de pămînt. Doream o țărancă din Méséglise sau din Roussainville, o pescăriță din Balbec, așa cum mi-era dor de Méséglise sau de Balbec. Plăcerea pe care ele puteau să mi-o ofere mi s-ar fi părut mai puțin adevărată, n-aș mai fi crezut în ea, dacă i-aș fi modificat condițiile după bunul meu plac. A cunoaște la Paris o pescăriță din Balbec sau o țărancă din Méséglise ar fi însemnat să primesc scoici pe care nu le-aș fi văzut pe plajă, o ferigă pe care n-aș fi găsit-o în pădure, ar fi însemnat să scad din plăcerea pe care mi-ar fi dat-o femeia, toate plăcerile în mijlocul cărora o învăluisese închipuirea mea. Dar a ră-tăci astfel în pădurea din Roussainville fără o țărancă pe care să o pot îmbrățișa însemna să nu cunosc comoara ascunsă, frumusețea adîncă a pădurii. Această fată pe care n-o vedeam decât adumbrită de frunziș, era ea însăși pentru mine ca o plantă din partea locului de o specie doar superioară celorlalte, și a cărei structură îți îngăduie să cunoști mai îndeaproape decât prin ele, savoarea adîncă a regiunii.”³ Surprindem aici oarecum nașterea analogiei în momentul în care aceasta abia se desprinde din proximitatea fizică ce-i dă viață: tînăra țărancă e văzută (imaginată)

¹ *L'Or du Scarabée, Tel Quel*, 34, p. 47.

² I, pp. 694, 440—441.

³ I, pp. 156—157.

„adumbrită de frunziș“ înainte de (și *pentru*) a deveni ea însăși „ca o plantă“. Nici un alt text, fără îndoială, nu ilustrează mai bine acest *fetishism al locului* pe care naratorul îl va denunța mai târziu ca pe o eroare de tinerețe și ca pe o „iluzie ce avea să fie pierdută“, dar care rămîne totuși, fără îndoială, un dat primordial al sensibilității proustiene: unul din acele *daturi* primordiale *împotriva* cărora se construiește gândirea sa ultimă.

Nimic nu întruchipează mai bine, desigur, această stare mixtă de asemănare și de proximitate decît relația de *rudenie*, și se știe cu ce predilecție a exploatat Proust această situație privilegiată, apropiind mătușa și nepotul, substituind tatălui fiul și mamei fiica, împingînd pînă la ameteală plăcerea ambiguă a confuziei. S-ar spune că arta descrierii constă pentru el în a descoperi între obiectele lumii astfel de asemănări prin filiație autentică; observați cu cîtă plăcere împerechează portretul și modelul, marinele lui Elstir cu peisajul din Balbec sau sculpturile rustice ale bisericii Saint-André cu asemănarea „certificată“ de juxtapunerea vreunei tinere țărănci din Méséglise venită să se adăpostească sub ele, replică vie „a cărei prezență, ca și cea a frunzișurilor crescute alături de frunzișurile sculptate, era menită parcă să-ți îngăduie, printr-o confruntare cu natura, să judeci adevărul operei de artă“.¹ Această confruntare își găsește în chip firesc forma cea mai pură și cea mai perfectă în spectacolul dublu al obiectului și al reflexului său, așa cum îl organizează Proust într-o punere în scenă deosebit de sofisticată în camera lui Marcel de la Grand Hôtel din Balbec, ai cărei pereți au fost acoperiți, datorită unui tîmplar providențial, cu biblioteci avînd vitrine cu oglinzi în care se reflectă spectacolul schimbător al mării și al cerului, „desfășurînd o friză de marine luminoase, întreruptă doar de lemnăria de mahon“, astfel încît uneori acele vitrine juxtapuse, „arătînd nori asemănători dar într-o altă parte a orizontului și diferit colorați de lumină, ofereau parcă repetarea, scumpă unor maeștri contemporani, a unuia și același efect, surprins tot la ore diferite, dar care acum datorită imobilității artei, puteau fi văzuți laolaltă într-o singură

¹ I, p. 152.

piesă, executați în pastel și puși sub sticlă“. Multiplicare a peisajului evident euforică, nu numai pentru că transformă spectacolul natural în efect de artă, dar și pentru că, și în mod reciproc, opera mimată aici se află, ca și marinele lui Elstir, al căror ecou este, în acord cu contextul: Proust compară camera din Balbec cu „unul dintre acele dormitoare-model înfățișate în expozițiile de mobilier «modern style» împodobite cu opere de artă socotite a fi capabile să încînte ochiul celui ce va dormi aici, și ale căror subiecte au legătură cu genul de peisaj în mijlocul căruia se găsește locuința“¹, și este evident că plăcerea spectacolului ține tocmai de această relație armonică.²

Exemplele de metafore pe bază de metonimie, sau de metafore *diegetice*³, sînt răspîndite în chip firesc în ansamblul cărții *À la recherche du temps perdu*, și ar fi plic-

¹ I, pp. 383, 805, 383.

² „De ce ... nu am descrie ... locurile unde am întîlnit un asemenea adevăr?... Uneori, de altfel, între peisaj și idee exista un fel de *armonie*“ (Caietul 26, fol. 18, citat de Bardèche, *Marcel Proust romancier*, 1971, p. 264; subliniat de noi).

³ Termen împrumutat de la teoreticienii limbajului cinematografic: metafore *diegetice* în sensul că „vehiculul“ lor este împrumutat de la *diegeză*, adică din universul spațio-temporal al povestirii (Hitchcock descrie el însuși un frumos exemplu împrumutat din *North by northwest*: „Cînd Cary Grant se întinde peste Eve Marie Saint în vagonul de dormit, eu ce fac? Arăt trenul intrînd într-un tunel. Este un simbol foarte clar“, *L'Express*, 16 martie 1970). Folosirea acestui termen nu trebuie totuși să ascundă, în primul rînd, că faptul însuși al metaforei, sau al comparației, ca și al oricărei alte figuri de stil, constituie în sine o intervenție extradiegetică a „autorului“; apoi, că vehiculul unei metafore nu este în fapt niciodată, la modul absolut, *diegetic* sau *nondiegetic*, ci întotdeauna, după împrejurări, *mai mult* sau *mai puțin diegetic*: *flacăra* pasiunii este, după cum se știe, mai *diegetică* pentru Pyrrhus din *Andromaque* decît pentru restul muritorilor; vehiculul unei metonimii este totdeauna, prin definiție, puternic *diegetic*, și de aceea, fără îndoială, este preferată de estetica clasică. Vom înțelege și mai bine diferența comparînd situațiile *diegetice* ale celor două vehicule figurative din emistihul lui Saint-Amant (analizat în altă parte): *Aurul cade sub fier*. Metonimul *fier* (pentru *seceră*) este în mod incontestabil *diegetic*, de vreme ce fierul este prezent în *seceră*; vehiculul metaforic *aur* (pentru grîu) este, vorbind în mare, *nondiegetic*, dar mai corect ar fi să spunem că el este *diegetic* proporțional cu prezența (activă) a aurului în *diegeză*. Aflăm un exemplu perfect de metaforă *diegetică* în ultima strofă din *Booz endormi*, unde materialul metaforic (Dumnezeul *secerător*, luna *seceră*, *cîmpul* stelelor) este oferit în mod evident de situație.

tisitor și inutil să procedăm la un inventar exhaustiv. Să cităm totuși, spre ilustrare, privirea ducesei de Guermantes, în biserica din Combray, „albastră ca o rază de soare care ar fi străbătut vitraliul cu Gilbert cel Rău“, vitraliu care este tocmai cel ce împodobește capela unde se află atunci ducesa¹; sau bolta și fondul frescelor lui Giotto de la Cappella dell'Arena din Padova, „atît de albastre încît s-ar părea că ziua radioasă a trecut și ea pragul odată cu vizitatorul, venind pentru o clipă să-și adăpostească la umbră și la răcoare cerul limpede, cer limpede și acum, eliberat de aurul luminii, doar abia mai întunecat, ca în acele scurte răgazuri ce întrerup pînă și cele mai frumoase zile, cînd, fără să se zărească vreun nor, după ce soarele și-a întors pentru o clipă privirea în altă parte, azurul, și mai blînd încă, se întunecă“² (observăm aici, cum am mai făcut-o și cu privire la pasajul citat mai sus referitor la Saint-André-des-Champs, redublarea procedului prin înserarea în prima comparație a unei a doua comparații, foarte ușor decalată)³; sau încă, mult mai complexă, rețeaua de analogii și de proximități care se înnoadă în acest pasaj din *La Fugitive*, unde naratorul evocă vizitele pe care le făcea împreună cu mama sa la baptisteriul de la San Marco: „A venit pentru mine un ceas în care, atunci cînd îmi aduc aminte de baptisteriu, în fața valurilor Iordanului unde Sfîntul Ioan îl cufundă pe Cristos, în timp ce gondola ne aștepta lîngă Piazzetta, nu mi-e indiferent că în acea răcoroasă penumbră, alături de mine, se află o femeie drapată în doliul ei, cu fervoarea respectuoasă și entuziastă a femeii bătrîne pe care o poți vedea la Veneția în *Sfînta Ursula* a lui Carpaccio, și că această femeie cu obraji roșii, cu ochii triști, în voalurile ei negre, și pe care nimic nu o va mai putea face să iasă pentru mine din acel sanctuar blînd luminat din San-Marco, unde sînt sigur că o voi regăsi pentru că ea își are aici locul său rezervat ca un

¹ I, p. 177. Întîlnim un alt efect de același ordin, tot în legătură cu Oriane, II, p. 741, unde ducesa, așezată sub o tapiserie nautică, devine prin contaminare „ca o divinitate a apelor“.

² III, p. 648.

³ Efect studiat de Spitzer (*Études de style*, Gallimard, Paris, 1970, p. 459) și de Ullmann, *L'Image littéraire*, p. 47.

mozaic, este mama mea¹: mozaic al botezului, „în raport cu peisajul“, unde Iordanul apare ca un fel de al doilea baptisteriu *în abis* în interiorul celui dintâi; replica dată valurilor Iordanului de cele ale lagunei din fața Piazzettei, răcoarea înghețată ce cade asupra vizitatorilor ca o apă de botez, femeia în doliu asemănătoare cu cea, foarte apropiată, din tabloul lui Carpaccio, el însuși imagine *în abis* a Veneției în Veneția,² imobilitatea hieratică a imaginii materne în amintirea „sanctuarului“, ca și a unuia dintre mozaicurile aflate în fața-i, și, prin chiar aceasta, sugestia unei analogii între mama naratorului și mama lui Cristos... Dar exemplul cel mai spectaculos este evident în *Sodoma și Gomora I*, acel fragment de treizeci de pagini, construit în întregime pe paralela dintre „conjuncția Jupien-Charlus“ și fecundarea orhideei ducesei de către un bondar: paralelă cu grijă pregătită, menținută, întreținută, reactivată de la o pagină la alta pe tot parcursul episodului (și al discursului comentativ pe care îl inspiră), și a cărei funcție simbolică este neîncetat alimentată, spre a spune așa, de relația de contiguitate care s-a stabilit în curtea palatului Guermantes (unitate de loc) în momentul în care insecta și baronul intrau aici împreună (unitate de timp) zumzâind la unison; nu este de ajuns deci ca întâlnirea miraculoasă (sau cel puțin considerată ca atare de erou) a celor doi să fie „precum“ întâlnirea miraculoasă dintre o orhidee și un bondar, ca Charlus să intre „fluierînd *precum* un bondar“, ca Jupien să se imobilizeze sub privirea lui și să „prindă rădăcini *precum* o plantă“ etc.: trebuie și ca ambele întâlniri să aibă loc „în același moment“, și în același loc, analogia nemaiaipărînd așadar decît ca un fel de efect secund, și poate iluzoriu, al *concomitenței*.³

¹ III, p. 646.

² A se vedea, îndată după acest fragment, descrierea unui Carpaccio tratat ca un peisaj venețian real.

³ Cel puțin dacă ne plasăm în interiorul situației (fictivă sau nu) pe care o constituie textul. Este de ajuns, dimpotrivă, să ne plasăm înafara textului (în fața lui) ca să putem spune la fel de bine că aceea concomitență a fost pregătită *pentru a motiva metafora*. Numai o situație considerată a fi impusă autorului de istorie sau de tradiție, și deci (prin chiar acel fapt) considerată nonfictivă (de exemplu: *Booz endormi*) impune în același timp cititorului ipoteza unui traseu (genetic) cauzal: metonimie-cauză → metaforă-efect, și nu a traseului finalist:

În acest efort de a compune cu ajutorul unor asemenea rețele coerența unui loc, armonia unui „ceas“, unitatea climatului, par să existe în *À la recherche du temps perdu* câteva puncte de concentrare sau de cristalizare mai intensă, ce corespund unor focare de iradiere estetică. Se știe cât de mult anumite personaje își extrag tema personală din consonanța pe care o întrețin cu peisajul lor ancestral (Oriane cu ținutul Guermantes) sau cu cadrul primei lor apariții (Albertine și grupul prietenelor ei profilându-se pe mare,¹ Saint-Loup în strălucirea blondă a soarelui multiplicată de sclipirile jucăușe ale monoculului); și invers, dominantă estetică a unui personaj poate provoca în reveria eroului imaginea unui peisaj aflat în armonie cu ea: astfel, „tenul roz argintiu“ al domnișoarei de Stermaria (cu care „se armonizează“ invariabila ei pălărie gri) sugerează plimbări romanești în doi „în amurgul în care ar luci mai blînd deasupra apei întunecate florile roz ale ierburilor sălbatice“. ² Dar poate că „în jurul doamnei Swann“, în ultimele pagini din *Swann* și în prima parte din *Les Jeunes Filles en fleurs* care poartă tocmai acest titlu, se manifestă cu cea mai mare insistență (o insistență poate oarecum prea sensibilă, și prin aceasta în desăvîrșit acord cu estetismul aplicat și demonstrativ al noii Odette) această preocupare pentru armonia cromatică: „focuri portocalii“, „ardere roșie“, „flacăra roz și albă a crizantemelor în crepusculul de noiembrie“; „simfonia în alb major“ a buchetelor de *boules de neige* și a blănurilor de hermină, „care păreau ultimele urme de zăpadă ale iernii“, în vremea celor din urmă

metaforă-scop→metonimie — mijloc (și deci, conform unei alte causalități, metaforă-cauză→metonimie — efect), totdeauna posibilă într-o ficțiune ipotetic pură. În cazul lui Proust, e de la sine înțeles că fiecare exemplu poate suscita, la acest nivel, o dezbatere fără de slîrșit între o lectură a *Căutării* ca ficțiune, și o lectură a *Căutării* ca autobiografie. Poate, de altfel, trebuie să rămînem în această ușă turnantă.

¹ I, pp. 788, 823, 944, 947. Această situație originală aduce după sine o serie întreagă de comparații marine între grup și un stol de pescăruși (p. 788), un madrepor (pp. 823—824 și 855), un val (p. 855); Albertine e schimbătoare ca marea (pp. 947—948); în *La Prisonnière*, transplantată la Paris, somnul ei, „pe țărmul căruia“ visează Marcel, este gingaș „ca un zefir marin“ (III, p. 70).

² I, p. 869.

înghețuri ale lui april¹; aparițiile ei *ton sur ton* la Bois de Boulogne, rochia și pălăria mov, floarea de stînjenel, buchetul de violete, umbrela mare „de aceeași nuanță” și revărsînd parcă asupra ei „răsfrîngerea unui umbrar de glicină”, toaletele întotdeauna „legate de anotimp și de oră printr-o legătură necesară” („florile flexibilei pălării de pai, micile panglici ale rochiei îmi păreau zămislite de luna mai încă și mai firesc decît florile din grădini și din pădure”) și, în același timp, mersul ei „liniștit și leneș”, studiat pentru a „arăta proximitatea” aceluia apartament a cărui „umbră intimă și răcoroasă ai fi spus că o poartă încă în jurul ei”²; serie de tablouri monocrome³, în care se realizează, prin releul mimetic al unei puneri în scenă „de culoarea timpului”, îmbinarea exteriorului cu interiorul, a grădinii cu salonul, a artificiei cu anotimpul; în jurul doamnei Swann, toate contrastele se șterg, toate opozițiile dispar, toți pereții despărțitori pier în euforia unui spațiu continuu.

Am văzut prin ce procedeu, mai brutal și totodată mai subtil artificial (colecția de „marine” dispuse în jurul camerei eroului prin reflectarea peisajului în vitrinele bibliotecii), Proust asigură Balbecului această armonie a interiorului cu exteriorul. La drept vorbind, contaminarea peisajului era îndeajuns instituită prin menționarea pereților vopșiți cu ripolin și conținînd, „precum pereții lucioși ai unei piscine în care albăstrește apa, un aer pur, azuriu și sălin”⁴; înainte chiar de a fi invadată de spectacolul multiplicat al mării, camera naratorului este, ca să spunem așa, substanțial *marinizată* prin prezența acestor pereți lucitori și parcă șiroind de apă. Acestei camere piscină, care va deveni mai departe cabină de vapor⁵, îi răspunde o sufra-

¹ I, pp. 426, 634.

² I, pp. 426, 636—641.

³ „Ca unul din acele afișe, pe de-a-ntregul albastre sau pe de-a-ntregul roșii, în care, din pricina limitelor procedurii folosit sau dintr-un capriciu al decoratorului, sînt albastre sau roșii nu numai cerul și marea, ci și bărcile, biserica, trecătorii” (I, p. 388).

⁴ I, p. 383.

⁵ „Ce bucurie... să văd pe fereastră și în toate vitrinele bibliotecii, ca prin hublourile unei cabine de vapor, marea...” (I, p. 672); „Mă aruncam pe pat; și, ca și cum aș fi fost în cușeta unuia dintre acele vapoare pe care le vedeam destul de aproape de mine și pe care noaptea ne-am mira să le vedem deplasîndu-se încet în întuneric, ca niște

gerie acvariu : „Seara... torente de lumină electrică se revărsau în sufrageria vastă, aceasta devenea asemeni unui imens și miraculos acvariu, de al cărui perete de sticlă populația muncitoare a Balbecului, pescarii și familiile de mici burghezi, invizibili în umbră, își lipeau fața pentru a zări, ușor legănată în vîltori de aur, viața luxoasă a acestor oameni, la fel de extraordinară pentru săraci ca și cea a peștilor și a moluștelor ciudate”.¹

Vedem că aici, spre deosebire de ceea ce se petrece în Parisul doamnei Swann, confundarea interiorului cu exteriorul nu acționează în ambele sensuri : la Balbec, termenul dominant al metaforei este aproape totdeauna marea ; aici izbucnește pretutindeni, după cum va spune Proust în legătură cu tablourile lui Elstir, „forța elementului marin”². Este evident că el este cel ce conferă celor două episoade din Balbec, și mai cu seamă primului, „multiforma și puternica lor unitate”. O rețea continuă de analogii, atît în peisajul „real” cît și în reprezentarea lui picturală, încearcă să „suprime orice linie de demarcație” între mare și tot ceea ce o populează sau se învecinează cu ea : peștii pe care-i conține și pe care-i hrănește : „marea, rece și albastră asemenea peștelui numit barbun”³ ; cerul care o străjuiește și se confundă cu ea la orizont : „mi se întîmplase, datorită unui efect al soarelui ... să privesc cu bucurie o zonă albastră și fluidă, fără să știu dacă ea aparținea mării sau cerului”⁴ ; soarele care o luminează și care se pătrunde de fluiditatea și de răcoarea ei, infuzîndu-i totodată lumina lui, „o lumină umedă, olandeză, unde simțeaî urcînd pînă în soare răceala pătrunzătoare a apei”, și pînă la această completă inversiune cromatică în care marea devine „galbenă ca un topaz... blondă și lăptoasă ca berea”, iar soarele „verde

lebede întunecate și tăcute dar care nu dorm, eram din toate părțile înconjurat de imaginile mării” (I, p. 804). Remarcăm aici o concurență explicită a raportului metaforic (*ca și cum*) și a raportului metonimic (*aproape de mine*) ; și cea de-a doua metaforă, și ea metonimică, inserată în prima (vapoare = lebede).

¹ I, p. 681. Metafora se prelungește încă pe cîteva rînduri.

² I, p. 837.

³ I, p. 803. Comparația mare-pește este aici imediat dublată de o alta, complementară, cer-pește : „Cerul la fel de roz ca unul din acei somoni pe care-i vom comanda în curînd la Rivebelle”.

⁴ I, p. 835, Cf. pp. 805 și 904.

ca apa unei piscine¹; și această lichiditate a luminii marine, trăsătură comună, se știe, a priveliștilor normande, olandeze și venețiene, este la Proust, ca și la un Van Goyen, un Guardi, un Turner sau un Monet, cel mai puternic agent de unificare a peisajului: ea este, de exemplu, cea care „transfigurează” cu patina ei „la fel de frumoasă ca aceea a secolelor”, biserica prea nouă sau prea restaurată din Marcouville l'Orgueilleuse: „Prin ea marile basoreliefuri păreau a nu se vedea decât sub un strat fluid, pe jumătate lichid, pe jumătate luminos: sfânta Fecioară, sfânta Elisabeta, sfântul Ioachim înotau și ei în impalpabile vîltori de apă, aproape pe uscat, la suprafața apei sau la suprafața soarelui²”; în sfîrșit, pămîntul, pe care știm cum Elstir îl compară într-una, „tacit și neobosit”, cu marea, neîntrebuințînd pentru pămînt decât „termeni” împrumutați din lexicul mării, și vice-versa, și exploatînd sistematic efectele de lumină și artificii de perspectivă. Ceva mai departe, Elstir va indica el însuși modelul venețian al acestor fantasmagorii: „Nu mai știai unde se sfîrșea pămîntul, unde începea apa, ce era încă palat sau devenise vapor”;³ dar acest model nu e numai pictural, ci este tocmai realitatea peisajului amfibie care se impune pictorului proustian în fața portului Carquethuit, așa cum i se impusese altundeva lui Carpaccio, lui Veronese sau lui Canaletto. Și chiar dacă naratorul, în timpul celei de-a doua șederi la Balbec, va atribui influenței marelui impresionist perceperea tardivă a acestor analogii, marea devenită „rurală”, dîrele „prăfuite” lăsate de corăbiile de pescuit asemenea unor clopotnițe satești, bărcile secerînd suprafața „noroioasă” a oceanului⁴, noi știm de fapt că, mult timp înainte de a fi văzut vreo pictură de Elstir, i s-a întîmplat „să ia o parte mai întunecată a mării drept un țărm îndepărtat”, că a doua zi după sosirea la Balbec descoperirea, de la fereastra camerei sale, că marea seamănă cu un peisaj de munte, și chiar că de foarte multă vreme își imaginase clopotnița din Balbec ca o faleză bătută de valuri.⁵ Atri-

¹ I, pp. 898, 674. Marcel va regăsi mai tîrziu la Veneția aceste „fulgerări de soare verde albăstrui” (III, p. 626) sau „verzui” (p. 645).

² II, p. 1013.

³ I, p. 899.

⁴ II, pp. 783—784.

⁵ I, pp. 835, 672—673, 658.

buite lui Elstir sau direct percepute de Marcel, aceste „metafore“ vizuale, care dau peisajului din Balbec tonalitatea sa specifică, ilustrează perfect tendința fundamentală a scriiturii și a imaginației proustiene — „tehnică“ și „viziune“ — de asimilare prin învecinare, de proiectare a raportului analogic asupra relației de contiguitate, pe care am găsit-o funcționând în reveriile toponimice ale tânărului erou.¹

Dintre aceste asimilări uneori specioase vom alege un ultim exemplu din *Du côté de chez Swann*: evocarea carafelor cufundate în Vivonne „și care, umplute de râul în care sînt la rîndul lor cuprinse, «recipient» cu pereții transparenți asemenea unei ape solidificate și totodată «conținut» cufundat într-un recipient mai mare de cristal lichid și curgător, evocau imaginea răcoarei într-un chip mai delicios și mai iritant decît ar fi făcut-o pe o masă, arătînd-o doar ca o curgere în acea aliteratie perpetuă între apa fără de consistență unde mîinile nu puteau să o capteze și sticla fără de fluiditate în care cerul gurii n-ar putea să se bucure de ea“.² Sticlă = apă solidificată, apă = cristal lichid și curgător, aici, printr-un artificiu tipic baroc, substanțele aflate în contact își schimbă între ele predicatele pentru a intra în acea relație de „metaforă reciprocă“³ pe care Proust o numește în chip îndrăzneț *aliteratie*: îndrăzneală legitimă, căci este vorba, ca și în figura poetică, de o coincidență dintre analog și contiguu; îndrăzneală revelatoare, întrucît aici consonanța lucrurilor se înlănțuie cu minuțiozitate precum aceea a cuvintelor într-un vers, pur *efect de text* culminînd tocmai cu această lichidă și transparentă sintagmă autoilustrativă: *aliteratie perpetuă*.

De altfel, tocmai pe ambiguitatea acestor fenomene de limbaj se sprijină adesea Proust pentru a motiva printr-o legătură pur verbală acele metafore ale sale care nu se bazează pe o contiguitate „reală“. Se știe, de exemplu, că

¹ *Figures II*, pp. 232—247. Iluzia semantică (denunțată mai tîrziu de Proust însuși) constă, într-adevăr, în a citi ca analogică legătura dintre semnificat și semnificant, care nu e decît o asociere convențională; cratilismul interpretează semnele (Numele) ca pe niște „imagini“, adică, în mod tipic, o metonimie ca pe o metaforă.

² I, p. 168.

³ B. Migliorini, *La Metafora reciproca*, *Saggi linguistici*, Florența, 1957, pp. 23—30.

acea comparație dintre sala Operei și adâncimile submarine, cu care începe *Guermites*, este pe de-a-ntregul agățată parcă de cuvântul *baignoire*¹ (el însuși metaforă uzuală) care, prin sensul său dublu, pune în comunicare directă cele două universuri, și a cărui simplă enunțare de către un controlor declanșează pe dată întreaga metamorfoză: „Coridorul care-i fu arătat după pronunțarea cuvântului *baignoire*, și pe care începu să-l străbătă, era umed și cu pereții crăpați, și părea să ducă la niște grote marine, în împărăția mitologică a nimfelor apelor”.² Dar însăși lungimea unor astfel de efecte (șase pagini în acest caz) și modul cum se extind din aproape în aproape asupra unui număr crescând de obiecte (zeițe ale apelor, tritoni bărboși, piatră lustruită, algă nedată, perete de acvariu etc.) dau în cele din urmă cititorului iluzia unei continuități, și deci a unei proximități, între lucrul cu care se compară și lucrul comparat, acolo unde nu există decât multiplicarea punctelor lor de analogie și consistența unui text ce pare să se justifice (să se confirme) prin însăși proliferarea sa.³ Astfel s-ar explica poate preferința marcată a lui Proust pentru *succesiunea* de metafore sau comparații. Foarte rar întâlnim la el acele apropieri fulgurante sugerate de un singur cuvânt, cărora retorica clasică le rezervă în exclusivitate termenul de metaforă. Totul se petrece ca și cum pentru el relația de analogie trebuie să se consolideze întotdeauna (deși adesea în mod inconștient), sprijinindu-se pe un raport mai obiectiv și mai sigur: cel pe care îl întrețin în continuitatea spațiului — spațiul lumii, spațiul textului — lucrurile învecinate și cuvintele înlănțuite.

¹ Cadă de baie; lojă de teatru la parter. (N.T.)

² II, p. 38.

³ „Succesiunea metaforelor derivate verifică, prin exercitarea repetată a funcției referențiale, justetea metaforei primare. Metafora înlănțuită (*filée*) dă cititorului care o decodează o impresie crescândă de proprietate” (Michel Riffaterre, *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste, Langue française*, sept. 1969, p. 51). Trebuie dealtfel să observăm, în episodul serii petrecute la Operă, prezența, în părul prințesei, a unui obiect luat efectiv din universul submarin, și care face așadar, ca și cuvântul *baignoire*, legătura între spațiul comparat și spațiul cu care se compară: „o plasă pentru păr făcută din acele scoici albe ce pot fi pescuite în unele mări sudice, și care erau amestecate cu perle, mozaic marin abia ieșit din valuri...” (p. 41).

Totuși un demers invers se manifestă în experiența capitală a memoriei involuntare, care, după cum se știe, constituie pentru Proust fundamentul însuși al recurgerii la metaforă, în virtutea echivalenței foarte simple conform căreia metafora este pentru artă ceea ce reminiscența este pentru viață, apropiere a două senzații prin „miracolul unei analogii”.¹ În aparență, nu există într-adevăr decît pură analogie în mecanismul reminiscenței, care se sprijină pe identitatea de senzații resimțite la foarte mare distanță una de cealaltă, în timp și / sau în spațiu. Între camera mătușii Léonie de odinioară și apartamentul parizian de acum, între baptisteriul bisericii San-Marco de altădată și curtea palatului Guermantes de astăzi, nu există decît un singur punct de contact și comunicare: gustul prăjiturii muiate în ceaiul de tei, poziția piciorului în echilibru nestabil pe dalele inegale. Așadar, nimic mai diferit de analogiile sugerate printr-o proximitate spațio-temporală pe care le-am întîlnit pînă acum: în aparență, metafora este aici epurată de orice metonimie.

Dar nu va mai fi așa în clipa următoare. Sau mai bine zis, ea nu a fost niciodată astfel, și numai o analiză ulterioară ne permite să afirmăm că reminiscența „a început” prin ceea ce această analiză desemnează ca fiindu-i „cauză”. De fapt, experiența reală începe nu prin sezișarea unei identități de senzație, ci printr-un sentiment de „plăcere”, de „fericire” care apare mai întîi „fără noțiunea cauzei sale”² (și se știe că atunci cînd e vorba de anumite experiențe ratate, ca aceea privitoare la copacii din Hudimesnil, această noțiune va rămîne iremediabil în umbră). Din acest moment, cele două experiențe exemplare cunosc o desfășurare întrucîtva divergentă: în *Swann*, plăcerea rămîne nespecificată pînă în clipa cînd este identificată senzația-sursă: numai atunci, dar „imediat”, ea se îmbogățește cu o întreagă suită de senzații conexe, care trec de la ceașca cu ceai de tei la cameră, de la cameră la casă, de la casă la sat și la întregul „ținut”; în *Le Temps retrouvé*, „fericirea” simțită conține de la început în ea însăși o specificare

¹ III, p. 871.

² I, p. 45.

senzorială, „imagini evocate“, azur adînc, răcoare, lumină, care desemnează Veneția înainte chiar ca senzația comună să fi fost reperată; și la fel se va întîmpla cu amintirea haltei de cale ferată, înzestrată imediat cu atribute (miros de fum, răcoarea pădurii) ce se revarsă mult peste limitele ciocnirii dintre două zgomote; și tot astfel se întîmplă și cu viziunea Balbecului (azur salin, umflîndu-se în chip de mamele albastrii), provocată de contactul cu șervetul scrob-bit, și cu aceea (Balbec seara) suscitată de un zgomot de apă curgînd pe canal. Vedem deci că relația metaforică nu este niciodată percepută mai întîi, ba mai mult, că cel mai adesea ea nu apare decît la sfîrșitul experienței, cheie a unui mister ce s-a desfășurat în întregime fără ea.

Dar oricare ar fi clipa cînd se manifestă rolul a ceea ce (întrecînd însuși Proust vorbește despre „deflagrația amintirii“¹) am putea numi foarte bine *detonator* analogic, esențialul aici este să observăm că această primă explozie este însoțită întotdeauna, în mod necesar și imediat, de un fel de reacție în lanț ce nu mai acționează prin analogie, ci prin contiguitate, și care este tocmai momentul cînd contagiunea metonimică (sau, pentru a folosi termenul lui Proust însuși, *iradiația*²) înlocuiește continuînd-o, evocarea metaforică. „Interesul lui Proust pentru impresiile senzoriale, scrie Ullmann, nu se mărginea la calitatea lor intrinsecă și la analogiile pe care le sugerau: el era în egală măsură fascinat de capacitatea lor de a evoca alte senzații și ansamblul contextului de experiență căruia îi erau asociate. De unde importanța senzațiilor în procesul memoriei involuntare“.³ Felul în care „contextul de experiență“ numit Combray, Balbec sau Veneția este reamintit ființei începînd cu o senzație infimă, „picătură aproape impalpabilă“ suportînd, fără să se clatine, „edificiul imens al amintirii“, confirmă îndeajuns exactitatea acestei observații. Să adăugăm că Proust însuși, deși dă impresia că nu reține decît momentul metaforic al experienței (poate pentru că acest moment este singurul pe care știe să-l *numească*), insistă în mai multe rînduri asupra impor-

¹ III, p. 692.

² „Existase în mine, iradiînd o mică zonă din jurul meu, o senzație etc.“ (III, p. 873).

³ *Style in the French Novel*, p. 197.

tanței acestei lărgiri prin contiguitate. „În acest caz, ca și în toate cazurile precedente, senzația comună, spune el despre ultima experiență, încercase să recreeze *în jurul ei* locul vechi... Locul îndepărtat zămislit *în jurul* senzației comune... Aceste reînvieri ale trecutului sînt atît de *totale* încît ne solicită *nu numai* ochii... ele ne invadează nările... voința... întreaga noastră ființă...” Proust revine ceva mai departe asupra ideii, pentru a repeta că *nu numai* vederea mării, ci și mirosul camerei, viteza vîntului, dorința de a lua masa, incertitudinea între diferite plimbări, toate acestea (ce reprezintă întregul Balbec) sînt „legate de senzația dată de pînză” (de șervetul scrobit), adăugînd într-un mod încă și mai prețios, pentru demonstrația noastră, că „inegalitatea celor două dale *prelungise* imaginile uscate și subțiri pe care le aveam despre Veneția *în toate sensurile și în toate dimensiunile*, cu toate senzațiile pe care le trăisem acolo, *racordînd* biserica cu piața, canalul cu debarcaderul, și cu tot ceea ce ochii văd ca lume a dorințelor, ce nu poate fi văzută decît de suflet”.¹ Să reamintim, în sfîrșit, felul cum diferitele elemente ale decorului din Combray „se aplică” succesiv unele altora — pavilionul, casa, orașul, piața, drumurile, parcul, rîul Vivonne, biserica și locuitorii.² Dacă „picătura” inițială a memoriei involuntare este de natură metaforică, „edificiul amintirii” este în întregime metonimic. Și, în treacăt fie spus, există tot atît „miracol” în cea de-a doua formă de asociație cît și în prima, și numai o ciudată prejudecată „analogistă” putea să stîrnească atîta uimire în privința uneia și atît de puțină în privința celei de a doua. Să considerăm așadar lucrurile și altminteri: adevăratul miracol proustian nu constă în faptul că o prăjitură muiață în ceai are același gust cu o altă prăjitură muiață în ceai, și că trezește amintirea acesteia,

¹ III, pp. 874—876, sublinierea noastră. În *Swann*, în legătură cu toaletele doamnei Swann, și cu decorul în care trăiește, Proust vorbea de „solidaritatea existentă între diferitele părți ale unei amintiri, pe care memoria noastră le menține în echilibru într-o *îmbinare* căreia nu ne este îngăduit nici să-i sustragem și nici să refuzăm ceva” (I, p. 426, sublinierea noastră).

² I, p. 47. În legătură cu alte reminiscențe, Proust mai spune că simte în străfundurile ființei sale „pămînturi salvate de la uitare, care se zvîntă și se reîncheagă” (I, p. 67).

ci mai degrabă în faptul că o dată cu această a doua prăjitură reînyie amintirea unei camere, a unei case, a unui oraș întreg, și că acest vechi loc este capabil, timp de o secundă, „să zdruncine soliditatea“ locului actual, să-i forțeze ușile și să-i zgâlțîie mobilele. Or, se întâmplă că tocmai acest miracol — vom reveni îndată asupra lui — întemeiază, mai bine zis *constituie* „imensul edificiu“ al povestirii proustiene.

Poate părea abuziv să numim „metonimie“, parcă pentru plăcerea unei simetrii factice, această solidaritate a amintirilor care nu comportă nici un efect de substituție, și care deci nu poate intra pentru nici un motiv în categoria tropilor studiați de retorică. Ar fi fără îndoială suficient să răspundem că în cazul de față ceea ce ne interesează este tocmai natura raportului semantic și nu forma figurii, și să amintim că Proust însuși a dat exemplul unui asemenea abuz, botezînd metaforă o figură care nu este de cele mai multe ori la el decît o comparație explicită și fără substituție; astfel încît efectele de contagiune despre care am vorbit sînt aproape echivalentul, pe axa contiguităților, a ceea ce sînt „metaforele“, proustiene pe axa analogiilor — fiind, deci, față de metonimia strictă ceea ce sînt metaforele proustiene față de metafora clasică. Dar trebuie să mai spunem totodată și că evocarea prin contiguitate este uneori împinsă de Proust pînă la limitele substituției. Ullmann citează în mod oportun o frază din *Swann*: „Acea răcoare întunecată a camerei... oferă imaginației mele spectacolul total al verii“¹. Senzația-semnal devine destul de repede la Proust un fel de *echivalent* al contextului căruia îi este asociată, tot astfel cum „mica frază“ a lui Vinteuil a devenit pentru Swann și Odette „parcă imnul național al iubirii lor“²: cu alte cuvinte, emblema ei. Și trebuie să observăm că exemplele de metafore „naturale“ citate în *Le Temps retrouvé* sînt de fapt, în mod tipic, substituții sinecdotice: „Natura... nu era oare ea însăși un început de artă, ea care nu-mi îngăduise adesea să cunosc frumusețea unui lucru decît printr-un altul, amiaza la Combray prin dangătul clopotelor, diminețile de la Doncières prin

¹ *Op. cit.*, cf. I, p. 83.

² I, p. 218.

gîlgîitul apei din caloriferul nostru ?" ¹ În sfîrșit, fenomenul de *deplasare* metonimică, binecunoscut în psihanaliză, joacă uneori un rol important în însăși tematica povestirii proustiene. Știm cum admirația lui Marcel pentru Bergotte îi sporește dragostea pentru Gilberte, sau cum această dragoste însăși se revarsă asupra părinților fetei, asupra numelui, casei, cartierului lor ; sau cum pasiunea lui pentru Odette, care locuiește în strada La Pérouse, face din Swann un client al restaurantului cu același nume : avem așadar aici omonimie pe metonimie. Aceasta este „retorica” dorinței. În mod mai masiv, tema sexuală se află la origine legată, în *Combray*, de cea a alcoolului printr-o simplă consecuție temporală : de fiecare dată cînd bunicul, spre marea disperare a soției sale, bea coniac, Marcel se refugiază în „cămăruța ce miroase a stînjenei”, loc privilegiat al plăcerilor sale vinovate ; mai apoi, culpabilitatea sexuală conștientă a eroului dispare aproape în întregime, înlocuită (mascată) fiind de culpabilitatea relativă la excesele de alcool, motivate de boala sa, dar care o îndurerează atît de mult pe bunica lui, evident substituit (el însuși metaforico-metonimic) al mamei ; durere și culpabilitate ce par întrutotul disproporționate dacă nu percepem valoarea emblematică a acestei „slăbiciuni”. ²

Există deci la Proust o complicitate foarte frecventă între relația metaforică și relația metonimică, fie că prima se adaugă celei de-a doua ca un fel de interpretare supra-determinantă, fie că a doua, în experiențele de „memorie involuntară”, ia locul primei pentru a-i spori efectul și importanța. Această situație ne obligă, mi se pare, la două observații, dintre care una se situează la nivelul micro-structu-

¹ III, p. 889.

² A se vedea mai ales I, pp. 12, 497 și 651—652. Această temă a culpabilității revine și în II, pp. 171—172, unde Marcel, beat își vede într-o oglindă imaginea „hidoasă”, imagine a unui „eu groaznic”. Dar cel mai puternic semn de legătură dintre „excesele” alcoolice și culpabilitatea sexuală (oedipiană) este fără îndoială fraza în care, după ce Marcel își anunță mama că vrea să se căsătorească cu Albertine, înfățișarea preocupată a mamei este comparată cu „înfațișarea pe care o avusese la Combray prima oară cînd se resemnase să petreacă noaptea alături de mine, înfațișare care în acea clipă semăna extraordinar cu aceea a bunicii cînd îmi îngăduia să beau coniac” (II, p. 1131).

rilor stilistice, iar cealaltă la cel al macro-structurii narrative.

Prima observație. Am amintit anterior că exemplele citate îndată după faimoasa frază întru glorificarea metaforei ilustrau mai curînd principiul metonimiei. Dar trebuie acum să privim mai îndeaproape însăși această frază. „Putem face, scrie Proust, să se succedă la infinit într-o descriere obiectele care figurau în locul descris, dar adevărul nu va începe decît în clipa cînd scriitorul va lua două obiecte diferite, va stabili raportul dintre ele, analog în lumea artei cu raportul unic al legii cauzalității din lumea științei, și le va fereca în verigile necesare ale unui stil frumos; chiar, ca și în viață, cînd, apropiînd o calitate comună a două senzații, el va pune în evidență esența lor comună, reunindu-le pentru a le sustrage contingentelor timpului, într-o metaforă“. Este de la sine înțeles că „raportul“ ce trebuie stabilit între „două obiecte diferite“ este raportul de analogie care pune în evidență „esența lor comună“. Mai puțin evident, dar aproape indispensabil pentru coerența enunțului, este că aceste două obiecte fac parte din colecția obiectelor care „figurau“ (împreună) în locul ce urmează a fi descris: cu alte cuvinte, că raportul metaforic se stabilește între doi termeni legați deja printr-o relație de contiguitate spațio-temporală. Astfel (și numai astfel) se explică faptul că „stilul frumos“, adică stilul metaforic, se caracterizează aici printr-un efect de concatenație și de necesitate („verigi necesare“). Soliditatea indestructibilă a scriiturii, a cărei formulă magică pare să o caute Proust aici („numai metafora poate da un fel de eternitate stilului“, va spune el în articolul său despre Flaubert)¹, nu poate rezulta numai din legătura orizontală stabilită de către traiectul metonimic; dar nu vedem nici cum ar putea fi asigurată numai de legătura verticală a raportului metaforic. Numai întretăierea lor poate sustrage obiectul descrierii, și descrierea însăși, „contingentelor timpului“, adică oricărei contingente; numai încrucișarea unei trame metonimice cu un lanț metaforic asigură coerența, coeziunea „necesară“ a *textului*. Această metaforă ne este pe jumătate sugerată de cea folosită de Proust: „verigi“, ochiuri, plasă, țesă-

¹ *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 586 (sublinierea noastră).

tură. Dar imaginea la care Proust însuși recurge cu predicție este de un ordin mai substanțial: este motivul „contopirii”, al *omogenului*. Să ne amintim că pentru el „frumusețea absolută” a anumitor pagini constă „într-un fel de contopire, de unitate transparentă, în care toate lucrurile, pierzându-și aspectul lor prim de lucruri, se orînduiesc unele lângă celelalte într-un fel de ordine, pătrunse de aceeași lumină, văzute unele într-altele, fără ca un singur cuvînt să rămîna în afară, refractar la această asimilare... Presupun că aceasta este ceea ce numim Vernisul Maeștrilor”.¹ Vedem că și aici calitatea stilului depinde de o „asimilare” stabilită între obiecte coprezente, între „lucruri” care, pentru a-și pierde „aspectul lor prim de lucruri”, deci caracterul contingent și dispersat, trebuie să se reflecteze reciproc și să se absoarbă, „orînduite unele alături de celelalte” (contiguitate), și totodată „văzute unele în celelalte” (analogie). Dacă acceptăm, așa cum propune Roman Jakobson², să caracterizăm parcursul metonimic ca fiind dimensiunea propriu-zis prozaică a discursului, iar parcursul metaforic ca fiind dimensiunea sa poetică, va trebui să vedem în scriitura proustiană tentativa extremă în direcția acestei stări mixte, asumînd și activînd din plin cele două axe ale limbajului, scriitură pe care ar fi desigur derizoriu să o numim „poem în proză” sau „proză poetică” și care ar constitui, în mod absolut și în sensul deplin al termenului, Textul.

A doua observație. Dacă măsurăm importanța contagionii metonimice în procesul imaginației proustiene, și mai ales în

¹ *Correspondance*, Plon, II, p. 86. Să mai amintim și această formulare a aceluiași ideal: „În stilul lui Flaubert, de exemplu, toate părțile realității sînt convertite în una și aceeași substanță, cu suprafețe vaste, cu o reverberație monotonă. N-a mai rămas nici o impuritate. Suprafețele au căpătat proprietatea de a reflecta. Toate lucrurile apar aici zugrăvite, dar prin reflectare, fără a li se altera substanța omogenă. Tot ceea ce era diferit a fost preschimbat și absorbit” (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 269). Întîlnim același efect de unificare substanțială, de astă dată în pictură, în această variantă a volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: „Ca și în tablourile lui Elstir... unde cea mai modernă casă din Chartres este *consubstanțializată*, prin aceeași lumină care o pătrunde, prin aceeași «impresie», cu catedrala...” (I, p. 968, subliniat de noi).

² *Essais de linguistique générale*, pp. 66—67.

ceea ce privește experiența memoriei involuntare, sîntem siliți să deplasăm întrucîtva întrebarea inevitabilă care-și află un ecou la Maurice Blanchot în *Le Livre à venir*¹: cum a trecut Proust de la „proiectul său original, de a scrie un roman alcătuit din momente poetice“, la această povestire (aproape) continuă care este *À la recherche du temps perdu*? Blanchot se grăbește să răspundă că esența acestor momente „nu constă în aceea că sînt punctiforme“, și poate că acum știm întrucîtva mai bine pentru ce. În adevăr, Proust nu a intenționat poate niciodată să scrie o carte alcătuită dintr-o colecție de extaze poetice. *Jean Santeuil* este cu totul altceva, și nici chiar pagina celebră în care naratorul, substituindu-se într-un chip atît de imperios eroului său (și întreaga *Căutare* se află în această mișcare), afirmă că nu a scris „decît atunci cînd un trecut reînvia dintr-o dată într-o mireasmă, într-o priveliște pe care le făcea să izbucnească și deasupra căruia palpita imaginația, și cînd această bucurie mă inspira“² nici chiar această pagină nu ne autorizează să considerăm lucrurile astfel: trecutul „reînviat“ printr-o întîlnire de senzații nu este atît de „punctiform“ ca întîlnirea însăși, și uneori doar o singură — și infimă — reminiscență poate fi deajuns pentru a declanșa, datorită iradiației metonimice care o însoțește, o mișcare de anamneză de o incomensurabilă amplitudine. Or, tocmai aceasta se întîmplă în *À la recherche du temps perdu*.

Există într-adevăr o ruptură foarte pronunțată, în prima parte din *Swann* (*Combray*), între primul capitol, aproape în exclusivitate consacrat acelei scene originare și obsedante numită de Proust „teatrul și drama culcării mele“, scenă rămasă vreme îndelungată în memoria naratorului ca singura amintire din Combray ce nu s-a scufundat niciodată în uitare, scenă *imobilă* și într-un anume sens „punctiformă“, în care narațiunea se încheie și se împotmolește fără vreo speranță de ieșire parcă —, și cel de-al doilea capitol unde, acestui Combray vertical al obsesiei repetitive și al „fixației“ („crîmpei luminos ivit din nedeslușite întunecimi“ redus la salonașul și la sufrageria în care este primit domnul Swann,

¹ *L'Expérience de Proust*, pp. 18—34.

² *Pléiade*, p. 401.

la scara „detestată“, la camera în care Marcel așteaptă cu deznădejde sărutul matern), i se substituie, în sfârșit, cu spațiul său extensibil, cu „cele două ținuturi“ ale lui, cu plimbările sale alternate, acel Combray orizontal al geografiei infantile și al calendarului familial, punct de plecare și început al adevăratei mișcări narative. Această ruptură, această schimbare de registru și de regim fără de care romanul proustian n-ar avea pur și simplu *loc*, constă evident în „re-învierea“ orașului Combray prin memoria involuntară, adică, în mod indisolubil, prin „miracolul unei analogii“, și prin celălalt miracol care vede (scoate la iveală) întreaga copilărie — „oraș și grădini“, spațiu și timp — și, după ea, „prin asocieria amintirilor“, o întreagă viață (și alte câteva), prin mijlocirea unei cești de ceai. Acest efect paradoxal al reminiscenței, care constă totodată din imobilizare și din impuls, oprire bruscă, deschidere traumatică (deși „minunată“) a timpului trăit (extaz metaforic) și efuziune totodată nestăvilită și continuă a timpului „regăsit“, adică retrăit (contagiune metonimică), se manifesta deja în chip decisiv într-o frază care servește drept *motto* romanului *Jean Santeuil* : „Pot oare numi această carte un roman ? E mai puțin poate decît atît, și mult mai mult, este esența însăși a vieții mele, culeasă fără alt adaos, în *acele ceasuri de ruptură în care se scurge*“¹. Rană a prezentului, efuziune a trecutului, adică (întrucît „timpurile“ sînt totodată și *forme*) : suspendare a discursului și naștere a povestirii. Fără metaforă, spune (aproximativ) Proust, nu există adevărate amintiri ; adăugăm pentru el (și pentru noi toți) : fără metonimie, nu există înlănțuire de amintiri, povestire, roman. Căci metafora este cea care regăsește Timpul pierdut, dar metonimia este cea care îl însuflețește, și îl pune din nou în mișcare : redîndu-l lui însuși și adevăratei lui „esențe“, care este propria-i fugă și propria-i Căutare. Așadar aici, și numai aici — prin metaforă dar în *metonimie* —, aici începe Povestirea.

¹ Pléiade, p. 181 (sublinierea noastră).

CUPRINS

<i>Prefață</i>	7
„AURUL CADE SUB FIER“	13
VIRTEJ ÎNCREMENIT	22
FERICIREA LUI MALLARMÉ ?	41
UTOPIA LITERARĂ	50
PSIHOLECTURI	59
STRUCTURALISM ȘI CRITICA LITERARĂ	64
FIGURI	85
TACERILE LUI FLAUBERT	100
LITERATURA CA ATARE	118
RAȚIUNEA CRITICII PURE	129
LITERATURA ȘI SPAȚIUL	143
FRONTIERE ALE POVESTIRII	148
VEROSIMIL ȘI MOTIVAȚIE	166
<i>LE JOUR, LA NUIT</i>	192
LIMBAJ POETIC, POETICĂ A LIMBAJULUI	213
„STENDHAL“	240
CRITICĂ ȘI POETICĂ	273
POETICĂ ȘI ISTORIE	277
METONIMIA LA PROUST	286

Redactor: LAURA ASLAN
Tehnoredactor: ELENA BABY

Tiraj: 4110 ex. broșate. Bun de tipar: 16.II.1978.
Coli de tipar: 19,50



Tiparul executat sub comanda
nr. 1726 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Studiile lui Gérard Genette reprezintă o „cercetare totodată critică (înrudită cu critica literară), teoretică (militând pentru o teorie a literaturii, obiect atât de neglijat în Franța), practică (aplicată la anumite opere), epistemologică (propunând, datorită textului, o nouă dialectică a particularului și a generalului) și pedagogică (îndemnând la înnoirea literaturii și oferind mijloacele apropiate acestei înnoiri)“.

R. BARTHES

GÉRARD GENETTE (n. 1930) — considerat unul dintre principalii reprezentanți ai analizei structurale și ai teoriei formelor literare — este director de studii la École pratique des Hautes Études și co-director al revistei și colecției *Poétique*. A publicat: *Figures I* (1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972), *Mimologiques. Voyages en Cratylle* (1976).