

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 46
2021**

Copyright 2021, Editura „Alma Mater”, Bacău, România
ISSN 2559 - 3455
ISSN-L 1224 - 841X
All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

O criză a reprezentării?

Limită, transcendere, transgresare în literatură și arte

*

Une crise de la représentation ?

***Limite, transcendance, transgression dans la littérature
et les arts***

2021

Editura „Alma Mater”, Bacău

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*

Revistă a Facultății de Litere, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Redactori de număr: Florinela Floria, Nicoleta Popa Blanariu

Coordonatori de număr: Nicoleta Popa Blanariu, Liviu Dospinescu

Comitetul științific

Alexandru Boboc, Academia Română

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Simona Bealcovschi, Université de Montréal, Canada

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Maria Carpov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Daniel Cristea-Enache, Universitatea București

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Till R. Kuhnle, Université de Limoges, Franța

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Doris Mironescu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, România

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

Caroline Ziolk, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia.

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere, str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România, Tel. / fax: 0234 – 588884

e-mail: studiisicercetari3@yahoo.com

<http://studiisicercetari.ub.ro/>

<https://sites.google.com/site/studiisicercetari/>

Cuprins

Prefață / Préface (Nicoleta Popa Blanariu, Liviu Dospinescu)	9
<i>Limite și transgresări: arte, culturi, medii de expresie/</i>	15
<i>Limites et transgressions : rencontres des arts, des média et des cultures</i>	
Sylvain Gagné	17
<i>Des frontières culturelles poreuses : la rencontre des arts martiaux chinois Shaolin (Shàolín 少林) et de la danse contemporaine dans Sutra de Sidi Larbi Cherkaoui</i>	
Beatrice Lăpădat	41
<i>La limite dans l'art performance au XXI^e siècle : transgression et abandon à la transe</i>	
Sylvie Belleau	55
<i>Dissidence et transgression dans le processus de création de la pièce Le rêve d'Urmila inspirée du Ramayana et du kathakali dans un contexte de controverse</i>	
Josiane Nguimfack Zeufack	71
<i>L'appreciative inquiry (ai) pour répondre à la sensori-scénicité</i>	
Eirini Polydorou, Tiago Viudes Barboza, Claudia Funchal	83
<i>Les arts de la scène face à la pandémie du COVID-19 : la transition prématurée vers l'environnement virtuel et le cas du projet Anima(L)s</i>	
Nicoleta Popa Blanariu	97
<i>„Criza” reprezentării și limitele semioticii: performance contemporan</i>	
Maricela Strungariu	119
<i>Quand un petit ornement nous rattache au reel : Le ruban au cou d'Olympia de Michel Leiris</i>	
Dan Popa	127
<i>Transmedia portaling: imaginarul mitologic al trecerii dintre lumi, în noile media</i>	
<i>Miscellanea</i>	151
Claude-Gilbert Dubois, Manierismul – prefață la ediția românească	153
(traducere de Vasile Spiridon)	

Liviu Chiscop <i>Condiția poetului și a poeziei în lirica lui Nicolae Dabija</i>	161
--	------------

Recenzii / Comptes rendus	175
----------------------------------	------------

Mircea Mihăieș, <i>Finnegans Wake</i> , 628. <i>Romanul întunericului</i> , Iași, Polirom, 2021 (Vasile Spiridon)	177
--	------------

Cosmin Ciotloș, <i>Cenacul de Luni. Viața și opera</i> , București, Pandora M, 2021 (Adrian Jicu)	181
--	------------

Ion Pop, <i>Conștiințe critice</i> , Florești, Limes, 2021 (Vasile Spiridon)	183
---	------------

Content

Foreword (Nicoleta Popa Blanariu, Liviu Dospinescu)	9
<i>Limits and transgressions : encounters of arts, media and cultures</i>	15
Sylvain Gagné	17
<i>Porous cultural boundaries: the meeting of Shaolin (Shàolín 少林) chinese martial arts and contemporary dance in Sutra by Sidi Larbi Cherkaoui</i>	
Beatrice Lăpădat	41
<i>Boundaries in the art performance of the 21st century : transgression and the abandonment to trance</i>	
Sylvie Belleau	55
<i>Dissent and transgression in the creative process of the play Urmila's Dream inspired by the Rāmāyana and Kathakali dance in the context of a controversy</i>	
Josiane Nguimfack Zeufack	71
<i>Appreciative inquiry (ai) to respond to sensory-sceneity</i>	
Eirini Polydorou, Tiago Viudes Barboza, Claudia Funchal	83
<i>COVID-19 and the premature digital transition in performing arts: the case of the project Anima(L)s</i>	
Nicoleta Popa Blanariu	97
<i>The crisis of representation and the limits of semiotics: contemporary performance</i>	
Maricela Strungariu	119
<i>When a small ornament connects us to the real world : Le ruban au cou d'Olympia by Michel Leiris</i>	
Dan Popa	127
<i>Transmedia portaling: reminiscences of mythical imagination in new media</i>	
<i>Miscellanea</i>	151
Claude-Gilbert Dubois, Manierismul – preface to the Romanian edition (translated by Vasile Spiridon)	153

Liviu Chiscop	161
<i>The condition of the poet and poetry in the lyrics of Nicolae Dabija</i>	

Book Reviews	175
---------------------	------------

Mircea Mihăieș, <i>Finnegans Wake</i> , 628. <i>Romanul întunericului</i> , Iași, Polirom, 2021 (Vasile Spiridon)	177
--	------------

Cosmin Ciotloș, <i>Cenacul de Luni. Viața și opera</i> , București, Pandora M, 2021 (Adrian Jicu)	181
--	------------

Ion Pop, <i>Conștiințe critice</i> , Florești, Limes, 2021 (Vasile Spiridon)	183
---	------------

Criza reprezentării? Despre limită și transgresare în literatură și arte

Concepția clasică asupra artei, nu mai puțin asupra artei literare, se naște cu sentimentul unei rupturi, al unei rivalități și negocieri continue între viață și reprezentările ei. Este o tensiune inevitabilă între natura imitativă a artefactului (*mimesis*) și adevărul nemijlocit al vieții care își caută o (punere în) formă prin (re)prezentare¹. În moduri care diferă de la o epocă la alta, de la un spațiu cultural la altul, această conștiință a precarității reprezentării marchează deopotrivă creația artistică și reflecția asupra ei. Artă ca semn al unui conținut pe care îl evocă *in absentia* încearcă, nu o dată, să desființeze limita care o separă de viață². Simptomul este acut în artele contemporane: o dovedesc cotitura performativă a teatrului și radicalizarea „prezenței”, voga docu-ficțiunii cinematografice, preferința pentru literatura de „autoficțiune” și pentru genurile biografice (memorialistică, jurnal, epistolar), ori „muzica concretului” acum câteva decenii, pentru a da numai câteva exemple.

Recunoscând traversarea unei „crize” a resurselor creativității, artele occidentale încearcă, nu o dată, să o depășească printr-un „ocol”³ prin teritoriile Celuilalt. Se instituie astfel, la limita dintre culturi, limbaje artistice și discipline de studiu, un spațiu de întâlnire și schimb, de sinteză artistică originală și de inovație teoretică. Tristan Tzara, Marcel Iancu (Janco) și Sophie Tauber-Arp sunt fascinați de arta africană, de folclorul românesc, de tradițiile indienilor Hopi, din care se inspiră măștile și costumele de scenă cu care se afișează dadaștii⁴. „Regizorii europeni au recurs adeseori la tradiția spectacolului oriental: Meyerhold descoperă teatrul japonez, Brecht pe cel chinez, iar Artaud, dansurile din Bali. Avangarda anilor șaizeci-șaptezeci se reîntoarce la spiritualitatea și rigoarea formală a Orientului (Grotowski, Barba, Schechner) sau la ‘spontaneitatea’ Africii (Brook), iar Mnouchkine se inspiră din Kabuki pentru interpretarea tragediilor shakespeareiene. La începutul secolului XX, Ruth Saint Denis se inspiră din dansurile orientale, Martha Graham contribuie la desprinderea de baletul clasic și la fondarea dansului modern”⁵ prin explorarea moștenirii autohtone, amerindiene. În sens invers, artiști japonezi precum Tatsumi Hijikata și Kazuo Ohno, în butō, ori Tadashi Suzuki și Satoshi Miyagi, în teatru, valorifică imageria avangardelor expresioniste și suprarealiste, dar și dramaturgia clasică occidentală. Dincolo de depășirea frontierelor propriilor semiofere culturale, unele figuri marcante ale artelor vii caută inspirație și dincolo de propriile frontiere disciplinare, prin metisaje sau fuziuni cu alte discipline. Pina Bausch sondează trăirile dansatorului pentru a le transpune într-un limbaj coregrafic marcat de teatralitatea unei

¹ Nicoleta Popa Blanariu, "Semiotics in Performance and Dance", in Jamin Pelkey (ed.), *Bloomsbury Semiotics*, III (volume editor, Susan Petrilli): *Semiotics in the Arts and Social Sciences*, London, Bloomsbury Publishing, 2022 (sub tipar).

² *Ibidem*.

³ Georges Balandier, *Le détour: pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985.

⁴ Ștefana Pop-Curșeu, „Tristan Tzara, Marcel Iancu și fascinația dadaistă pentru reciclarea măștilor”, in *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 40 (2018), pp. 41-52.

⁵ Nicoleta Popa Blanariu, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, prefață de Maria Carpov, Iași, Fides, 2008, pp. 87-92.

„simptomatologii a vieții cotidiene”⁶ prin figurile repetiției, „corpul-simptom”⁷ devenind un ecou exacerbat al insesizabilului trăirii contemporane. Robert Wilson „împinge limitele teatrului și ale operei către noi teritorii expresive”⁸, privilegiind o dramaturgie și o estetică a fragmentului inspirate de poeticitatea și viziunile misterioase ale tuburării autiste.

Cercetători din domeniul studiilor literare „pun în criză”⁹ actualmente practici și concepte fundamentale: ce este literatura, ce înseamnă scrierea ei, ce sens are să o studiem? Aceasta implică o reconsiderare a limitelor tradiționale dintre diferitele medii de (re)prezentare, la nivelul practicilor creative și de cercetare, în egală măsură¹⁰.

Într-un astfel de context, numărul 46 (2021) al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria filologie* (<http://studiisicercetari.ub.ro/>) a lansat o invitație de a reflecta asupra naturii și a fluidității noțiunii de *limită* în reprezentarea literară și artistică. Ne-au interesat, în mod special, fenomenele de *crossing-borders*, cele care se dovedesc relevante pentru transgresarea unor limite și convenții culturale – coduri estetice, mentalități și stereotipuri colective, reconsiderarea raportului dintre perspectiva antropologică și cea estetică asupra (receptării) unor comportamente și obiecte culturale, chestionarea relațiilor dintre diferitele limbaje artistice și medii de expresie etc. În cadrul acestui număr, abordarea este, în esență, interdisciplinară, interculturală, intermedială. La realizarea *dosarului tematic* **Limite și transgresări: arte, culturi, medii de expresie**, au participat 8 cercetători și cercetători-creatori din mai multe spații culturale (Brazilia, Canada, Grecia și România). Lor li se alătură alți 3 autori care au contribuit la realizarea secțiunilor **Miscellanea** și, respectiv, **Recenzii**. De cele mai multe ori, articolele din dosarul tematic iau în discuție problematica noastră sub forma studiului de caz extins la considerații teoretice, dar și metodologice, ori la puncte de vedere critice de factură sociologică, asupra curentelor de gândire și practicilor culturale și artistice actuale.

Sylvain Gagné, deținător al unui doctorat în *Literatură și arte ale scenei și ale ecranului* la Universitatea Laval (Canada), este specializat în studiul teatralității artelor marțiale, dar și practician al mai multor stiluri al acestora din urmă. Dosarul nostru tematic se deschide cu articolul său, pe tema porozității frontierelor culturale în întâlnirea dintre artele marțiale *Shaolin* (*Shàolín* 少林) și dansul contemporan în spectacolul *Sutra* al coregrafului belgian Sidi Larbi Cherkaoui. Subiectul este bine ancorat în semiotica culturală și capătă amploare în desfășurarea sa aplicativă, prin

⁶ Edoardo Sanguineti, « Pina Bausch, un théâtre sans catégories », in *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour – Un colloque*, Paris, L'Arche, 1995, p. 29.

⁷ Liviu Dospinescu, « Croisements et contre-courants: du décroisement des arts et de leurs transgressions au XX^e siècle », in *Concordia Discors vs. Discordia Concors*, nos 7-8/ 2015, "Arts Trek. Cross-Artistic Approaches", Suceava, Ștefan cel Mare University Press, pp. 17-23.

⁸ *Ibidem*, pp. 27-34.

⁹ Rey Chow, "In the name of literature", in Charles Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 115-116.

¹⁰ Nicoleta Popa Blaniariu, "Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing *Ekphrasis* and Transmedial Narrative", in Asunción López Varela and Ananta Sukla (Eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130-167.

analiza detaliată atât a codurilor culturale, cât și disciplinare ale performanței corporale. Diferitele teme ale dosarului nostru sunt abordate în profunzime, ideea de *limită* oferă un spectru larg de interpretări prin analiza spectacolului care pune în valoare universul semantic al frontierei, atât prin manifestările fizice materializate prin accesoriile scenice și elementele de decor, cât și prin cele *culturale*, mai subtil cuprinse în expresia coregrafică cu nuanțe dramatice. Estetica și tematica operei scenice sunt explicitate riguros, iar limbajul corporal – amestec de pantomimă, de secvențe de arte marțiale și dans contemporan – este decodat cu precizie.

Sylvie Belleau, doctorandă în *Literatură și arte ale scenei și ale ecranului* la Universitatea Laval, este și o artistă multidisciplinară, autoare, povestitoare și actriță. Articolul său abordează tema disidenței și transgresiunii disciplinare în cadrul creației sale doctorale, *Visul Urmilei* (2018), a cărei dramaturgie este inspirată de *Rāmāyana* și a cărei transpunere scenică se înscrie într-o estetică a metisajului cu dansul *kathakali*, artă scenică tradițională a Indiei, practică de autoare de mai bine de 35 ani. Discuția capătă însă substanță în contextul controverselor din 2018 din jurul spectacolelor *SLĀV* și *Kanata* ale lui Robert Lepage, ca urmare a acuzelor de *apropriere culturală*. Astfel pus în context fenomenul, autoarea caută o clarificare a conceptului, precum și să verifice eventuala sa incidență în propria creație și cercetare. Discuția ajunge să critice folosirea abuzivă a conceptului de apropiere culturală de către anumite „curente actuale de corectitudine politică”, punând astfel în evidență derivatele imprimare mediului artistic nord-american, între care limitarea libertății de creație.

Beatrice Lăpădat este doctorandă în *Literatură și arte ale scenei și ale ecranului* la Universitatea Laval. Interesele ei de cercetare se înscriu în prelungirea unei practici bogate în calitate de jurnalist cultural și cronicar în domeniul artelor spectacolului, pe care o orientează, prin subiectul tezei sale, spre analiza și interpretarea figurilor violenței din teatrul contemporan. Lucrarea de față preia această tematică pentru a o dezvolta în lumina conceptului de *limită* din cadrul dosarului nostru tematic. Mai precis, autoarea ne supune atenției studiul figurilor violenței în actul scenic sub două aspecte distincte văzute la doi creatori de renume, și anume: violența ca act artistic de *transgresiune* în creația regizorului belgian Jan Fabre, respectiv de *transcendere*, definită prin tendința unei „abandonări în transă”, în creația coregrafului franco-marocan Youness Aboulakoul. Corpusul de studiu bogat permite o incursiune eficace, cuprinzătoare, în universul acestei performativități radicale a corpului, în sfera manifestărilor „teatral-performative” contemporane. Interpretarea caută să aprofundeze nu doar semnificațiile operei artistice, ci și, într-o cheie antropologică, consecințele *dramei sociale*.

Cel de-al patrulea articol al dosarului nostru este cosemnat de un trio alcătuit de **Claudia Funchal**, doctorandă în *Literatură și arte ale scenei și ale ecranului* la Universitatea Laval (Canada), **Eirini Poydorou**, doctorandă în *Studii teatrale* la Universitatea națională și capodistriană din Atena (Grecia), și **Tiago Viudes Barbosa**, Universitatea pontificală catolică din Rio Grande do Sul (Brazilia). Cu o experiență de practicieni ai artei teatrale ca dramaturgi și actori, cei trei expun în articolul lor problematica procesului de creație din mediul teatral, în contextul pandemiei de Covid-19. Aceasta este discutată și pe marginea video-performanței *Anima(L)s*, o creație a celor trei realizată prin intermediul platformelor de comunicare online, la distanță. Dramaturgia proiectului este inspirată dintr-o poveste cu tâlc, *Conversații de boi*, a scriitorului brazilian Guimarães Rosa, al cărei conținut filosofic pe motivele

dorinței de a fi împreună și al traiului în natură permit și articularea unei alegorii a realității cotidiene în contextul actualei pandemii. Un aspect interesant al articolului se referă la descrierea unor procedee creative ale proiectului, inspirate tocmai de constrângerile lucrului la distanță prin platformele de comunicare online.

Josiane Nguimfack Zeufack este doctorandă în *Literatură și arte ale scenei și ale ecranului* la Universitatea Laval. Articolul este dezvoltat pe marginea proiectului său doctoral, care urmărește o „abordare fenomenologică a procesului de creație scenică pentru persoane cu deficiență vizuală”. Experiența de regizoare a autoarei, precum și sensibilitatea sa pentru diferite cauze sociale stau la baza interesului pentru acest subiect de cercetare original. De altfel, el se înscrie în tematica dosarului nostru tocmai prin motivul *transcenderii* limitei reprezentate aici de inaccesibilitatea practicii artei teatrale pentru persoanele cu handicap vizual. Or, autoarea expune aici o strategie de punere în valoare a forțelor expresive și a sensibilităților singulare ale acestei categorii de persoane pentru a le facilita participarea la actul teatral. Strategia, inspirată de conceptul de „anchetă apreciativă” din domeniul dezvoltării organizaționale, este dezvoltată ca metodă de integrare a acestei categorii de actori în cultura teatrală și de stimulare a participării lor creative, a însușirii unei *sensori-scenicități*, concept cheie al autoarei.

În continuare, în cadrul aceluiași dosar tematic, **Nicoleta Popa Blanariu**, de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, analizează în ce măsură instrumentarul semioticii – adaptat noului context al artelor spectacolului și al științelor limbajelor – poate surprinde specificul (re)prezentării artistice, în special acela al unui *performance* contemporan. Ea pune în relație „criza” reprezentării și limitele semioticii. Astăzi, „semiologia mizanscenei”, mai potrivită cu spectacolul clasic, lasă loc unei „fenomenologii a *performance*-ului”¹¹, unei semiotici „experiențiale”¹². Aceasta din urmă pare mai adecvată spectacolului contemporan, cu extrema lui subiectivizare și punere în valoare a percepției, cu rolul central pe care îl acordă el corpului, prezenței, interacțiunii spectator-performer, cu disoluția vechii structuri narativ-dramatice și a reperelor clasice de spațiu-timp. Discursul teoretic se schimbă odată cu artele spectacolului. În fața versatilității obiectului său, rămâne de văzut dacă semiotica își va putea menține „vocația universală” pe care și-o revendică încă de la începuturile ei¹³.

Specialistă în literatura franceză, **Maricela Strungariu** este autoarea unei teze de doctorat și a mai multor lucrări de specialitate consacrate discursului autobiografic, în special lui Michel Leiris, pe care ni-l recomandă ca pe unul „unul dintre cei mai originali autobiografi ai secolului al XX-lea”. În capitolul pe care ni-l oferă în acest număr al revistei, colega noastră de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău revine la Michel Leiris, mai exact la una dintre creațiile lui târzii, *Le ruban au cou d'Olympia* (1981), pe care o recitește din perspectiva temei volumului: experimentul leirisian „transgresează frontierele de gen și limbaj artistic”, pentru a da mărturie despre interogațiile, „anxietățile și crizele de identitate ale omului modern”. Fascinat de tabloul lui Manet, care devine un laitmotiv al cărții sale, Leiris este însă deopotrivă

¹¹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

¹² André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 341-350.

¹³ *Ibidem*.

interesat de arta modernă, de schimburile dintre realitate și ficțiune pe care le permite ea, îndeosebi de fenomenul „prezenței” care eliberează opera din „ghetoul” închipuirii. Amestec foarte personal de „realitate și ficțiune, proză și poezie, text și imagine”, *Le ruban au cou d'Olympia* este felul în care octogenarul Michel Leiris ne împărtășește ceva din încercarea sa de „a da sens și realitate” propriei vieți. Aceasta este cheia în care Maricela Strungariu ni-l (re)descoperă pe Leiris, la patru decenii de la apariția cărții lui.

Profesor de IT, cu un doctorat în limbaje formale, **Dan Popa** de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău este preocupat de felul în care un patrimoniu de cunoaștere și de reprezentare gestionat prin tradiție de disciplinele umaniste se adaptează astăzi unor noi tehnologii și mijloace de comunicare. Pe autor îl interesează, între altele, să identifice reminiscențe de imaginar mitic în *new media* și să le așeze în perspectiva unei abordări interdisciplinare. În acest număr al revistei, obiectul său de analiză îl constituie relația simbolismului mitic al transgresării frontierei dintre lumi – dintre diferite niveluri ale realității – cu ecourile sale postmoderne în creații *pop culture*: filme, jocuri video, reclame comerciale și campanii publicitare. Sub aspect metodologic, Dan Popa supune un corpus de fenomene culturale contemporane unor paradigme clasice de analiză antropologică sau matematică (analiza relațiilor), pe care le adaptează însă la specificul actualității.

Secțiunea **Miscellanea** conține două articole. Profesor de literatura română, cu un vechi atașament față de cultura franceză, **Vasile Spiridon**, de la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, ne propune traducerea unui text scris acum mai bine de două decenii, de către **Claude-Gilbert Dubois**, ca prefată la ediția românească a volumului său, *Le Maniérisme* (Paris, Presses Universitaires de France, 1979). Din motive care țin de meandrele editoriale, cartea nu a mai apărut în versiune românească, dar s-a păstrat prefata încredințată colegului nostru, în perioada în care era lector de limba română la Universitatea din Bordeaux. *Tout est bien qui finit bien (ou presque...)* și iată, prefata stă la dispoziția cititorilor revistei. **Liviu Chiscop**, de la Universitatea de Stat din Moldova, are în vedere „condiția poetului și a poeziei în lirica lui Nicolae Dabija”, un autor care face, de altfel, obiectul tezei sale de doctorat. Un argument pentru delimitarea acestei perspective de lectură ne oferă autorul articolului: „Dacă ar fi să apelăm la metoda statistică, am observa că, din abundența creație poetică a lui Nicolae Dabija, tema poetului și a poeziei și-ar putea revendica vreo patruzeci de piese lirice”.

Trei **recenzii** alcătuite de **Vasile Spiridon** și **Adrian Jicu** încheie acest număr. Ele se referă la volume apărute în anul 2021, semnate de Ion Pop, Mircea Mihăieș, Cosmin Ciotloș.

Nicoleta Popa Blanariu¹⁴ și Liviu Dospinescu¹⁵

¹⁴ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

¹⁵ Université Laval, Québec, Canada.

Limite și transgresări: arte, culturi, medii de expresie

***Limites et transgressions : rencontres des arts,
des média et des cultures***

**DES FRONTIÈRES CULTURELLES POREUSES :
LA RENCONTRE DES ARTS MARTIAUX CHINOIS SHAOLIN
(SHÀOLÍN少林) ET DE LA DANSE CONTEMPORAINE DANS
SUTRA DE SIDI LARBI CHERKAOUI**

Porous Cultural Boundaries: The Meeting of Shaolin (Shàolín少林) Chinese Martial Arts and Contemporary Dance in Sutra by Sidi Larbi Cherkaoui

This contribution presents an analysis of the porous cultural boundaries in the context of European contemporary dance with *Shaolin* (Shàolín少林) martial arts in the spectacle *Sutra* from Sidi Larbi Cherkaoui and the *Shaolin* monks (Shàolín héshàng少林和尚). The porous cultural boundaries as presented in *Sutra* are studied with the concept of martial arts corpusphere (José Enrique Finol) in relation to the concept of semiosphere (Yuri Lotman) as applied to the Chinese cultural space. The territory is also presented as the holder of the culture, but the diaspora constitutes an example of ultraperipheral extension of the culture or the transgression of the cultural boundaries.

Key-words: *Shaolin martial culture* (Shàolín wǔshù wénhuà 少林 武术 文化), *semiosphere, corpusphere, territory, border, semiotics*

Introduction

Avec cette contribution², je souhaite jeter un regard sur la notion de territorialité rattaché au concept de culture et, plus spécifiquement, à celui de la culture martiale *Shaolin* (Shàolín wǔshù wénhuà 少林武术文化)³. Celle-ci est elle-même spécifiquement originaire d'un territoire situé dans la province de Henan (Hénán shěng 河南省) au nord de la Chine.

Afin de lire l'élément de culture martiale *Shaolin* (Shàolín wǔshù wénhuà 少林武术文化) à l'intérieur de la sémiosphère chinoise, je m'attarderai à la question du point de vue de l'analyste, qu'il soit en position intra-culturelle ou exo-culturelle. Pour tenir un discours de type *intra-*, l'analyste doit avoir fait une expérience directe de

¹ Université Laval, Québec, Canada.

² Cet article est tiré du chapitre 4 de ma thèse de doctorat : Sylvain Gagné, « Les arts martiaux *Shaolin* (Shàolín 少林) en spectacles vivants dans *Sutra*, *Chun Yi – The Legend of Kung Fu* et *Shaolin Warriors – The Legend Continues* », thèse de doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2021, 338 f. [en ligne] <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/70722>.

³ L'ordre de présentation des mots avec un référent chinois que j'ai adopté est le suivant : le mot en français, puis entre parenthèses, le mot en alphabet latin via le système *Hanyu Pinyin*, lequel est reconnu internationalement et pratiqué en Chine continentale depuis 1978 et à Taïwan depuis 2009. Les marques tonales, correspondant aux intonations chinoises, ont été conservées sur les lettres en alphabet latin. Enfin, j'ai placé les sinogrammes en mandarin simplifié standard moderne.

terrain, de type ethnographique, afin de récolter des éléments pertinents d'analyse qui porteraient sur l'expérience réelle vécue dans le monde sensible des moines habitant au temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺). La présente étude de la pratique martiale ne sera pas faite de cette nature pour ce qui a trait à l'objet qui me préoccupe. Mon point de vue est plutôt de nature exo-culturelle, c'est-à-dire un regard ou un point de vue externe porté sur l'objet d'étude qu'est la pratique *Shaolin* (*Shàolín wénhuà shíjiàn* 少林文化实践) mise en spectacle et principalement dédiée à un public externe à la culture chinoise. Je m'appuie sur la théorie de Jean-Didier Urbain qui écrit que la sémiotique de la culture est composée de différents « discours qui font de l'ordinaire une jungle épaisse fourmillant de mots, icônes, usages, objets, espaces, corps, détails infimes ou idées générales⁴. » Ailleurs, dans sa préface à la réédition de 2016 du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, Urbain avait déjà fait le rapprochement entre le langage et le territoire chez Saussure, il y mentionne l'axe de l'héritage temporel du langage (voire de la culture) et celui de l'espace du territoire :

Ici, outre que Saussure ouvre des pistes de recherche sur le rapport entre langage et territoire – les modes de propagations (intercourse) et de rétraction (les isoglosses) –, préfigurant des interrogations socio- et ethno-linguistiques ou encore géopolitiques, on le voit aussi s'attacher à penser le temps et l'espace – ou **le territoire comme une projection de la diachronie dans l'étendue** –, ce qui est peut-être, au fond, une façon détournée de renouer le lien qu'il a coupé entre système et histoire⁵ ? [C'est moi qui souligne]

Or, en se plaçant à l'intérieur de la sémiosphère (Yuri Lotman, 1999) culturelle, en l'occurrence chinoise, on y constate divers lieux de rencontre (du centre vers la périphérie) des diverses formes de signes permettant d'en extraire du sens, ou de la signifiante⁶ selon l'usage du mot par Émile Benveniste. Aussi, ai-je choisi de me positionner dans la lignée sémiotique de Saussure, pour qui les langues se propagent, comme le décrit Johannes Schmidt, par « la théorie de la continuité ou des ondes (*Wellentheorie*)⁷ » en partant d'un point fixe et rayonnant sur le territoire et même au-delà. Il est donc possible de voir une même propagation spatiale de la culture que celle de la langue en s'appuyant sur l'affirmation de Saussure à l'effet que les « faits linguistiques se sont propagés par contagion, et il est probable qu'il en est de même pour toutes les ondes ; elles partent d'un point et rayonnent⁸. » La culture,

⁴ Jean-Didier Urbain, « Vers une sémiotique de la culture. De la mort au tourisme », dans *Communication & Langages*, n° 173, 2012, p. 3. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-3-page-3.htm> (Consulté le 8 novembre 2021).

⁵ Jean-Didier Urbain, « Préface », Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Biblio Payot Classiques), 2016 [1916, 1922, 1931, 1949], p. 39.

⁶ J'ai choisi de retenir le mot forgé par Émile Benveniste « signifiante » plutôt que « sens », puisque je ne prétends pas épuiser ici les possibilités élargies du sens des séquences comme un construit, un donné final. « Signifiante » à l'avantage de mettre en relief la praxis de la transformation (Michael Riffaterre, 1983, 25) par un récepteur : les éléments sont ainsi construits pour donner du sens à un récepteur spécifique.

⁷ Ferdinand de Saussure s'appuie lui-même sur la théorie du linguiste allemand Johannes Schmidt dans *Die Verwandtschaftsverhältnisse der Indogermanen* cité dans Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 358.

⁸ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 354.

comme la langue avant elle, serait dans la sémiosphère (Lotman) mise en présence de deux forces « l'esprit de clocher » (Saussure) conservateur placé au centre et « l'intercourse » (Saussure) plus libéral placé en périphérie de cette même sémiosphère, et j'ajoute « l'ailleurs » en situation ultrapériphérique, comme celle de la diaspora.

Pour étudier la territorialité de la culture et ses limites poreuses, j'ai retenu le spectacle *Sutra* de Sidi Larbi Cherkaoui et des moines *Shaolin* (*Shàolín héshàng* 少林和尚), lequel constitue un exemple notoire d'une rencontre interculturelle de créateurs issus de deux sémiosphères différentes : d'un côté, une équipe de concepteurs venus du territoire occidental, l'Europe, et de l'autre, les moines *Shaolin* (*Shàolín héshàng* 少林和尚), situés en territoire chinois, plus spécifiquement au temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺). Ce dernier est bâti sur l'une des cinq montagnes sacrées de la Chine, le mont Song (*Sōngshān* 嵩山) dans la province du Henan (*Hénán shěng* 河南省). Les artistes, concepteurs et créateurs ont travaillé ensemble sans toutefois partager une langue commune, mis à part les services de la traduction. Ils ont réussi en trois mois à créer un spectacle inscrit sous le paradigme de la danse contemporaine en instrumentalisant le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū* 少林功夫) à titre de mouvements dansés. Le spectacle est intitulé *Sutra*, un titre qui, bien sûr, est aussi un mot en sanskrit *sutra* (*sūtra* सूत्र) qui fait référence aux différents canons ou aux traités de rituels, entre autres de la religion bouddhiste (ou à l'hindouisme). Le spectacle est présenté en tournées mondiales depuis plus de vingt ans. L'exploit n'est pas banal et sa signification reste, pour le spectateur, un processus de (re)découverte, d'une sémiosis interprétative (renouvelée) du spectacle depuis sa création en 2007.

Pour les besoins de cette contribution, il importe donc de comprendre les systèmes de communication de l'humanité du point de vue de l'artiste et du trajet qu'il fait à l'intérieur des sources d'identités culturelles singulières « locales » (sino- et euro-), mais aussi les identités culturelles « régionales », soit l'occidentale et l'orientale. À ce titre, l'anthropologue Philippe Descola écrit que

[...] les constructions cosmologiques en abîme définissent les identités singulières par les relations qui les instituent plutôt que par référence à des substances ou des essences réifiées, renforçant ainsi la porosité des frontières entre les classes d'êtres, comme entre l'intérieur et l'extérieur des organismes⁹.

Or, pour entreprendre le procès de signification des arts de la scène, lesquels incorporent les arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín wǔshù* 少林武術) à l'intérieur des langages scéniques utilisés dans la mise en scène, il importe de comprendre les relations des arts martiaux scéniques entretenus avec les autres langages utilisés, tant ceux provenant de la sémiosphère chinoise que de l'européenne. Pour ce faire, je retiens la définition de l'art martial telle que proposée par Mahamadou Lamine Ouédraogo à laquelle j'ajoute entre crochets une perspective de théâtralisation. Ainsi, les arts martiaux seraient des « pratiques sportives décrivant des scènes agonales réflexives et qui visent, au-delà de la performance physique [théâtralisée], l'élévation de l'esprit par une marche intérieure¹⁰. » Je verrai en quoi et comment les mouvements

⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2005, p. 71.

¹⁰ Mahamadou Lamine Ouédraogo, « Du corps au monde : lecture sémiotique d'une scénographie martiale chinoise (La boxe en cinq pas) », dans *Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations*, vol. 3, n° 2, 2015, p. 35.

spécifiques de l'art martial *Shaolin* (*Shàolín wǔshù* 少林武術) peuvent être considérés comme des artefacts culturels faisant partie d'un langage scénique théâtral, que je vais analyser d'un point de vue phénoménologique avec la méthode anthroposémiotique. En 2018, Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas ont donné une définition de cette science :

L'anthroposémiotique s'efforce de comprendre quels sont les principes régulateurs et les formes transversales qui organisent nos formes de vie. Elle n'est pas une branche particulière de la sémiotique, mais une démarche sémiotique qui porte son attention sur la forme signifiante des multiples interactions entre les humains, les collectifs qu'ils constituent, les milieux qu'ils habitent, et les imaginaires qu'ils projettent dans leurs mondes de sens¹¹.

Pour diriger ma démarche, je pose dès le départ quelques questions de recherche : Quelles formes et quelles significations le langage scénique de l'art martial prend-il dans un spectacle de type danse contemporaine ? Quel traitement est-il fait de la figure scénique du moine *Shaolin* (*Shàolín* 少林) vis-à-vis de celle que l'on retrouve dans son territoire culturel habituel du temple *Shaolin* (*Shàolín Sì* 少林寺) ? Comment les frontières culturelles sont-elles appropriées par les artistes pour devenir des figures scéniques participant de la construction d'une théâtralité ?

1. Les concepts de territoires culturels et de frontières

Si le concept de sémiosphère de Yuri Lotman peut encore être utilisé de nos jours, c'est bien avec quelques précautions épistémologiques telles que Jacques Fontanille en a fait la proposition¹². Si les cultures humaines locales peuvent occuper un espace, c'est bien celui du territoire d'un pays, d'une région, d'une province, d'une ville, d'un village, d'une réserve, d'un quartier, voire d'une maisonnée. L'espace ainsi occupé ou détenu par les populations humaines dans l'anthropocène¹³ constitue un élément signifiant de la culture d'une nation. Aussi, Fontanille souligne-t-il que :

Selon Lotman, dans le monde des sens, l'expérience précède l'acte. S'agissant de productions sémiotiques, l'acte en question serait celui de l'énonciation, qui réalise la sémiose. La sémiosphère serait donc un « espace » sémiotique où sont réunies les conditions pour que des énonciations se produisent. L'expérience sémiotique est celle même que procure cet espace, la *sémiosphère*, à tous ceux qui l'occupent¹⁴.

¹¹ Jacques Fontanille et Nicolas Couégnas, *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, Lomiges, PULIM (Semiotica Viva), p. 9.

¹² Jacques Fontanille, « La sémiosphère mise à l'épreuve de l'énonciation anthroposémiotique », dans *Bakhtiniana*, vol. 14 n° 4, octobre-décembre 2019, pp. 61-83 [en ligne] <https://www.scielo.br/j/bak/a/x9Pzft5RrTL8rVcS93zFMhJ/?format=pdf&lang=fr> (Consulté le 10 novembre 2021).

¹³ « Selon [Paul] Crutzen, ce nouveau terme [l'anthropocène] s'imposait pour désigner la singularité de la période contemporaine, où l'humanité apparaît désormais comme une véritable force géologique capable de supplanter les facteurs naturels pour influencer et modifier elle-même la trajectoire de l'écosystème terrestre dans sa globalité. » Michel Magny, *L'anthropocène*, Paris, Que sais-je ? (Sciences) n° 4209, 2021, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 63.

Pour faire sens, la sémiosphère de Lotman doit, toujours selon Fontanille, dépasser « l'espace tridimensionnel de dialogue, doté de frontières, d'un centre et d'une périphérie¹⁵. » Encore selon Fontanille, cette structure est dite asymétrique en raison des flux d'informations circulant, de façon non linéaire, mais plutôt par couches à l'intérieur tout comme à l'extérieur de la sémiosphère. Ces couches d'informations peuvent apparaître en différents temps (époques) et en différents lieux. Au centre, les couches d'informations pourront être plus homogène tandis qu'à la périphérie elles seront propices à l'hétérogénéité. Après avoir démontré les différences conceptuelles du modèle de la sémiosphère de Lotman qui cherche à construire l'information et celui de parcours génératif de Greimas, qui cherche plutôt à construire la signification, Fontanille affirme que le « modèle lotmanien ne peut donc pas se revendiquer d'une épistémologie de la diversité, celle qui fonde l'anthropologie contemporaine¹⁶. » Or, si l'on souhaite rendre compte de la diversité des cultures humaines, sans hiérarchisation, en fonction d'un quelconque système de valeurs axiologiques allant de l'universel au centre jusqu'au particulier ou, plutôt, à l'exotisme de certaines cultures situées en territoires périphériques, il faut moderniser le concept de sémiosphère. Ces anciennes positions épistémologiques ne tiennent évidemment plus la route. Fontanille rappelle par ailleurs l'extrême difficulté de relire le concept de la « *pensée sauvage* » d'un Lévi-Strauss (1962) qui serait en périphérie de la sémiosphère vis-à-vis d'un centre où se situerait la « *pensée civilisée* ». Ces concepts, bien sûr, ne sont plus de nature à recevoir l'appui de la communauté scientifique internationale et des cultures diversifiées. Enfin, Fontanille précise sa pensée dans *Formes de vie* :

Le territoire est donc un *type imprécis* au sens de Hjelmslev, c'est-à-dire « diffus » (sous-déterminé) par négation du « précis » (surdéterminé). Mais cette imprécision est en devenir, en ce sens que *le territoire est appelé à devenir quelque chose de plus précis*, grâce au travail de transformation des acteurs qui s'identifient à lui. En somme, *le territoire est un devenir collectif, une transformation en cours*, qui s'oppose en cela (d'où la négativité récurrente) aux entités spatiales institutionnalisées et strictement déterminées¹⁷.

En conséquence, afin de définir la frontière culturelle qui sépare les cultures humaines, il est de bon aloi d'y inclure deux notions signifiantes, soit celle de limite et celle de seuil. Manar Hammad en a proposé une analyse éclairante dans un article intitulé « Présupposés sémiotiques de la notion de limite¹⁸ ». Sous le paradigme de la délimitation, il inclut le concept de frontière avec son sens étymologique militaire, lequel est associé au tout début de l'usage du mot. Il écrit : « Les postes militaires, les places fortes et les villes situées sur le FRONT, c'est-à-dire dans la ZONE où l'armée des locuteurs s'opposait aux armées exogènes¹⁹. » Le territoire reste encore ici l'élément clé à l'intérieur duquel l'actant se place pour délimiter son champ

¹⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

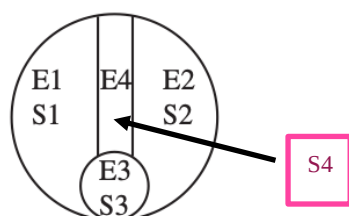
¹⁷ Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, p. 223 [en ligne] <https://books.openedition.org/pulg/2207?lang=fr>.

¹⁸ Manar Hammad, « Présupposés sémiotiques de la notion de limite », dans Manar Hammad, *Sémiotiser l'espace. Décrypter architecture et archéologie*, Paris, Éditions Geuthner, 2015, pp. 125-139.

¹⁹ *Ibidem*, p. 125.

d'action culturel. Les limites territoriales se développent, de défendent, se négocient, s'imposent par la force armée ou de négociation avec l'autre. Ici, Hammad précise l'importance de la notion de seuil :

Ce n'est pas tout, car le seuil n'est pas une entité autonome. Il présuppose, par définition même et dans son prolongement, des murs infranchissables qui séparent d'une autre manière les espaces E1 et E2. Le seuil s'oppose aux murs



comme le point de passage s'oppose aux points de non-passage : c'est là que le *pouvoir passer* est accordé. Les murs opposent un non-pouvoir permanent (ou presque). Par conséquent, l'espace E3 du seuil, où le franchissement est possible, se complète d'un espace E4 des murs, où le franchissement n'est pas possible. La configuration de la limite exige donc sept positions actantielles²⁰.

Finalement, c'est avec le concept de « passeurs des territoires culturels » que je compléterai l'exposé des concepts utilisés dans l'analyse. C'est l'actant qui occupe cette position S4 que j'ajoute personnellement au modèle, soit le détenteur du seul pouvoir de « ne pas laissez-passer » que je situe dans E4 et qui n'a qu'une seule décision possible, celle de ne pas accorder le « droit de passage » au sujet S1 ou S2. Ce dernier pourra, le cas échéant, entrer sur le territoire donné appartenant à l'autre et d'y circuler librement, si et seulement si, ce droit lui est accordé à l'espace précis du seuil E3, avec le code d'accès autorisé, et possiblement avec des conditions de séjour. Ceci lui permettra d'avoir accès au territoire culturel de l'autre. Nous verrons plus loin que cette clé d'accès peut être politique, mais aussi sociale via l'interprétant spécifique que constitue la langue de l'autre. Dans ses derniers écrits, ceux du cours au Collège de France, notamment à la leçon 6, Émile Benveniste mentionne que « [c]'est la langue comme système d'expression qui est l'interprétant de toutes les institutions et de toute la culture²¹. »

Par ailleurs, c'est à travers les signes de l'interculturalité présents dans *Sutra* de Cherkaoui que sont représentés des éléments de la culture occidentale européenne et de la culture orientale chinoise. Ces deux territoires distincts abritent et développent des cultures locales, régionales et nationales. Ce seront les interprétations qui porteront en elles le sens donné, voulu ou intenté des figures artistiques telles que mises en scène sous la forme d'une performance hybride, à partir des topos issus de la danse contemporaine et du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū* 少林功夫).

²⁰ *Ibidem*, p. 132. N.B. Les S1, S2, S3 sont mis pour les sujets situés dans les espaces E1, E2, E3. Le mur E4 reste seul selon Hammad, car il est infranchissable.

²¹ Émile Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil (Hautes études), 2012, p. 83.

2. Application à Sutra de Sidi Larbi Cherkaoui

2.1 Le Kung Fu (gōngfu 功夫) des moines Shaolin à la rencontre de la danse contemporaine

C'est à l'initiative de Sidi Larbi Cherkaoui que le projet de spectacle conjoint, entre les moines du temple *Shaolin* (Shàolín Sì 少林寺) et l'équipe du chorégraphe belge, fut développé dans un esprit de collaboration étroite entre les artistes selon une méthode somme toute simple, d'essais et d'improvisations, durant quelques trois mois au cours de l'année 2007. En effet, Cherkaoui se rendit en Chine, au temple *Shaolin* (Shàolín Sì 少林寺), où il fit la connaissance de Shi Yanda, alors chef responsable de l'entraînement des moines au temple *Shaolin* (Shàolín Sì 少林寺) et d'un groupe de moines qui se sont portés volontaires pour travailler au projet artistique. Le projet de cette collaboration créative issue de deux cultures différentes avait tout d'abord reçu la « bénédiction » ou l'accord de l'Abbé consacré (zhù shèng fāngzhàng 祝圣方丈) Shi Yongxin (释永信), lequel est à la tête du monastère.

Avec ce spectacle, Cherkaoui voulait expérimenter une nouvelle esthétique de la danse contemporaine avec l'utilisation du *Kung Fu* (gōngfu 功夫) des maîtres du *Shaolin* (Shàolín 少林), en dépassant toutefois l'aspect des mouvements strictement *Kung Fu* (gōngfu 功夫) du spectacle, pour y ajouter des éléments créatifs personnels, lesquels transformeraient le *Kung Fu* (gōngfu 功夫) initial en spectacle de danse contemporaine. Cette mixité des disciplines – où chacun s'y insère avec une maîtrise quasi parfaite de son art –, utilise des relais en vue de traverser l'univers culturel ou la sémiosphère de chacun, d'y apporter du sien, en modifiant les codes, les usages et l'habitus pour la construction d'une esthétique et d'une œuvre nouvelles. Cet état de chose relève justement d'une mise en œuvre de l'approche transculturelle du spectacle.

L'originalité du travail dans *Sutra* vient surtout du fait que Cherkaoui et les moines se sont appliqués à combiner des éléments des arts de la scène issus de deux sémiosphères, que l'on pourrait croire de natures fortement différentes, voire très éloignées l'une de l'autre. Cet éloignement culturel pourrait d'abord être associé à leurs techniques respectives du corps, soit par la corporéité spécifique de chacun des arts, et par leur finalité usuelle. Pour l'un, le spectacle physique et esthétique et, pour l'autre, il faudrait y ajouter le développement d'une spiritualité particulière inspirée du bouddhisme. Toutefois, lorsqu'on regarde de plus près cette notion d'éloignement culturel, le spectateur peut constater dans les faits qu'il n'en est rien. Pour ce qui est de la danse contemporaine, elle joue de figures et de mouvements dansés tantôt avec une musique, tantôt sans la musique, où l'usage des corps laisse place à une très grande liberté de recherche et d'applications physiques par les artistes.

En parallèle, les corps des artistes de l'art martial sont traditionnellement destinés au combat libre et au développement spirituel. Les moines ont développé leur art pour leur propre défense et pour parvenir à l'illumination, dans un pays où leur existence même a souvent été menacée, que ce soit par des envahisseurs ou par le gouvernement chinois lui-même. Les arts martiaux se combinent aussi au développement spirituel des adeptes qui deviennent des apprentis bouddhistes, lesquels prennent conscience, développent et exercent leur force interne, le *qi* (qì 气), depuis l'étape initiale de la découverte jusqu'à l'étape finale de l'illumination spirituelle.

La combinatoire de l'analyse gestuelle et cinématique de quelques extraits du spectacle *Sutra* me permettra de démontrer le caractère transgénique et ouvert sur la nouveauté et l'innovation à l'intérieur du spectacle. J'utilise l'analogie de la « transgénèse » comme cadre général des descriptions et analyses des séquences du spectacle *Sutra*. La notion de transgénèse s'applique depuis 1985 en génétique pour décrire « l'intégration provisoire ou permanente d'un ou de plusieurs gènes étrangers au patrimoine génétique d'un être vivant²². » Son adjectif « transgénique » est quant à lui, utilisé depuis 1984, et s'applique « à qui on a transféré un ou plusieurs gènes étrangers qui se comportent comme de nouveaux caractères mendéliens²³. » Voyons maintenant comment cette caractéristique transgénique se manifeste à l'intérieur d'une génétique de type culturel qui s'observe dans les mouvements d'art martial *Shaolin* (*Shàolín 少林*).

C'est donc en passant par et à travers le corps comme objet spectatorial, que le langage scénique « transgénique » va se construire dans *Sutra*. Les techniques du corps *Shaolin* (*Shàolín shēn fǎ 少林身法*) sont connues, codifiées et pratiquées par les moines depuis maintenant trente-six générations. Les techniques du corps des moines guerriers sont ainsi devenues des artefacts culturels des mouvements construits, codés, fixés et transmis de génération en génération de moines, au cours d'une longue formation et d'un entraînement rigoureux lequel, selon l'Abbé Shi Yongxin, « inclut sept cent huit séquences de routines armées et à mains nues et cent cinquante-six séquences d'exercices de respiration *Qi Gong* (*qìgōng 气功*) certaines d'entre elles préservées et documentées dans des manuels historiques d'arts martiaux²⁴. » Or, cette mouvance de type *Shaolin* (*Shàolín 少林*) est, puis-je l'affirmer, formellement et génétiquement stable et elle contient dans son code génétique, pour continuer l'analogie, des figures, des marqueurs et des embrayeurs d'actions utilisés systématiquement dans *Sutra*. Il n'y a qu'un pas à faire pour affirmer que les versions originales des formes *Shaolin* (*Shàolín 少林*) se situent bien au centre de la sémiosphère chinoise, par leur appartenance à la culture traditionnelle chinoise.

Les techniques du corps situées à l'intérieur de la corposphère²⁵ du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū 少林功夫*) sont intégrées par le corps des participants après

²² « Transgénèse », *Le petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017, p. 2602.

²³ « Transgénique », *Le petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 2603. Pour simple rappel, « Les lois de Mendel sont trois lois concernant les principes de l'hérédité biologique, énoncées par le moine et botaniste tchèque d'expression allemande, Gregor Mendel (1822-1884) ».

²⁴ Ma traduction de « *Shaolin kung fu is the most outstanding representative of traditional Chinese martial arts. It includes 708 sets of empty-handed and armed martial arts routines and 156 sets of qigong breathing exercises, some of which are preserved and documented in historical martial arts manuals.* » Shi Yongxin, « Shaolin Kung Fu-a Cultural Treasure for Humanity » dans *Journal of Chinese Martial Arts Studies*, vol. 1, été 2009, non paginé. [en ligne] <http://www.martialstudies.com.hk/article2.html> (Consulté le 18 novembre 2021).

²⁵ J'emprunte à José Enrique Finol le concept de corposphère qu'il a défini progressivement, depuis une décennie, en ces termes : « Dans d'autres ouvrages, la corposphère (Finol, 2010, 2011, 2013, 2014) a été définie comme l'ensemble des langages qui naissent, s'actualisent et s'accomplissent grâce au corps, compris comme un complexe sémiotique de nombreuses possibilités qui requiert une vision phénoménologique pour mieux la comprendre. La corposphère ferait partie de la sémiosphère proposée par Lotman et engloberait tous les signes,

une longue formation qui permet aux moines de livrer la performance des formes et des séquences apprises « par corps ». C'est-à-dire que le moine en vient à pratiquer ses séquences sans même trop y penser, simplement par mémorisation par le corps des techniques spécifiques. Jose Enrique Finol a créé le néologisme de la « corposphère » dans le prolongement de la perspective de Yuri Lotman pour qui la sémiosphère d'une culture serait, dans les faits, constituée d'autres sémiosphères, lesquelles feraient partie intégrante de la sémiosphère chinoise dans le cas présent. Or, pour Finol il y aurait trois types de frontières autour de la notion de corposphère :

Il est possible d'esquisser au moins trois voies complémentaires, une que nous appellerons micro-frontières, qui partira du corps propre lui-même, une seconde que nous appellerons macro-frontières, où nous regarderons les frontières des différents contextes corporels ; et une troisième voie que nous appellerons les imaginaires corporels, où nous examinerons le mythe, les croyances, les légendes et les histoires sur le corps qui prévalent dans une société à un moment historique²⁶.

Ce sera donc au niveau de la macro-frontière que *Sutra* présentera les onze séries de formes martiales composées de mouvements corporels issus de l'art martial *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Les formes présentées dans *Sutra* sont déjà apprises et maîtrisées de longue date par les moines. Il s'agit de celles-ci : le sabre long de *Taijiquan* (*Tàijí quán de cháng dāo 太极拳的长刀*) incluant des variations avec le sabre secret (*mì mī jūndāo 秘密军刀*), la boxe de l'homme ivre (*zuì hàn quánjí 醉汉拳击*), le style du singe (*hóu quán 猴拳*), le combat avec bâton (*yòng gùnzi dǎ 用棍子打*) contre la hallebarde chinoise *pudao* (*pū dào 撲刀*), le style du crapaud (*chánchú shì 蟾蜍式*), le style du

codes et processus de signification dans lesquels le corps intervient de diverses manières. » Ma traduction de : « *In another work, corposphere (Finol, 2010, 2011, 2013, 2014) has been defined as the whole ensemble of languages that originate, actualize and are accomplished thanks to the body, understood as a semiotic complex of numerous possibilities that requires a phenomenological vision to better understand it. The corposphere would be a part of the semiosphere proposed by Lotman and would encompass all the signs, codes and signification processes in which the body intervenes in diverse ways.* » José Enrique Finol, « *Antropo-Semiótica y Corposfera : Espacio, límites y fronteras del cuerpo* », dans *Opción*, vol. 30, n° 74, 2014, p. 154. Voir également José Enrique Finol, *La Corposfera. Entropo-Semiótica de las cartografías del cuerpo*, Ecuador, Éditiones CIESPAL, 2015. Version française : *La Corposphère. Anthrope-Sémiotiques du corps*, Paris, Éditions Universitaires Européennes, 2015. Version anglaise revue et augmentée par l'auteur : *On The Corposphere : Anthroposemiotics of the Body*, Berlin et Boston, De Gruyter Mouton (Semiotics, Communication and Cognition), 2021.

²⁶ Ma traduction de « *It is possible to outline, at least, three complementary ways, one that we will call micro frontiers, which will start from the own body itself, a second one that we will call macro frontiers, where we will look at the frontiers from the different body contexts; and a third way we will call the body imaginaries, where we will look into the myth, beliefs, legends and stories about the body that prevails in a society at a historical moment.* » Jose Enrique Finol, « *On the Corposphere* » dans *Chinese Semiotic Studies*, vol. 10 n° 3, septembre 2014, p. 368. [en ligne] https://www.researchgate.net/publication/286892894_On_the_Corposphere (Consulté le 20 novembre 2021) ; Jose Enrique Finol, *On the Corposphere : Anthroposemiotics of the Body*, Berlin et Boston, De Gruyter Mouton (Semiotics, Communication and Cognition), 2021.

tigre (*hǔ shì* 虎式), le style de l'aigle (*yīng zhào* 鹰赵), le style du serpent (*shé xíng* 蛇形), le style du scorpion (*Tiānxiēzuò fēnggé* 天蝎座风格), le combat avec la lance (*yòng máo zhàndòu* 用矛战斗), la méditation assise (*yuòchán* 坐禅), la boxe de l'ombre Shaolin du nord (*běi shàolín tàijíquán* 北少林太极拳). À partir de là, c'est la fonction des imaginaires corporels (Finol) générés dans les séquences qui vient ajouter de la signification à ce qui s'observe physiquement et directement sur la scène. À toutes ces séries de mouvements associées aux techniques du corps Shaolin (*Shàolín shēn fǎ* 少林身法) viennent, par ailleurs, se greffer des variantes techniques, comme les mouvements de gymnastique²⁷, dont la maîtrise par le corps crée d'autres micro-frontières entre les pratiquants et les non pratiquants de ces disciplines corporelles : les sauts avant et arrière sur les mains, les roulades, les pirouettes, les mouvements synchrones, etc.

2.2 La notion de frontière culturelle traduite dans le spectacle vivant

2.2.1 Aménagement physique de l'espace dans *Sutra*

Au tout début du spectacle, la scène est complètement noire, les rideaux sont noirs, le tulle derrière lequel nous distinguons à peine les musiciens est neutre, se rapprochant du noir, en raison de l'absence d'éclairage minimum. Au milieu de la scène, le scénographe Anthony Gormley a conçu un dispositif de vingt et une caisses de bois, dans le style des blocs Lego (environ 75 cm X 75 cm X 180 cm) et, en avant sur la gauche de la scène, vingt et une mini-caisses sous formes de modèles réduits, lesquelles seront manipulées tout au cours du spectacle par Cherkaoui et le jeune moine de dix ans, Shi Yangdong (Figure 1²⁸). Il y a aussi une caisse de couleur grise métallique sur laquelle sont assis les deux premiers danseurs de chaque côté des mini-caisses (Figure 1).



Figure 1 : Espace et costumes gris

²⁷ Les variantes avec des mouvements de gymnastique ne sont pas spécifiques à l'art martial Shaolin (*Shàolín wǔshù* 少林武术), elles sont aussi observées dans plusieurs autres écoles d'art martial chinoises aussi bien que japonaises, coréennes, européennes, occidentales, etc.

²⁸ Toutes les photos du spectacle *Sutra*, sont présentées ici avec l'aimable autorisation de Sadler's Wells et sont chacune d'elles « a still image taken from a video recording of *Sutra* » : Cherkaoui, Sidi Larbi et al., *Sutra*, [DVD], Londres, Shadler's Wells on DVD et Axiom Films, 2008.

Derrière eux, au centre de la scène sont alignées, en rangs de quatre par cinq, les vingt caisses de l'intérieur desquelles sortiront tour à tour les vingt autres moines. C'est à l'intérieur de cette scénographie ouverte que la rencontre des deux univers culturels va se produire, que les limites vont s'établir et que les passeurs de territoires culturels vont traverser les seuils, et repousser les frontières devenues poreuses des sémiosphères. Ce lieu unique de la rencontre offre de multiples possibilités en transformant le décor – par suggestions architecturales dues aux (dé)placements des caisses de bois pressé –, en divers lieux symboliques chinois. La suggestion opérée sur l'imaginaire du spectateur transformera la scène en labyrinthe, en bateau, en fleur de lotus, en temple bouddhiste, en grande muraille.

2.3 Le moine : un actant collectif dans la structure actantielle de *Sutra*

La figure du moine est principalement collective, il n'y a pas d'individuation de héros, les moines sont le plus souvent présentés tel un actant collectif. Les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) sont en fait une figure culturelle chinoise collective mise en valeur dans cet esprit à l'intérieur du spectacle *Sutra*. Cet aspect collectif est rendu manifeste, entre autres, par la pratique quotidienne du *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫), du *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太極拳) et de la méditation bouddhique, que la collectivité structurante des moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) acquiert pendant tout le processus de formation et d'entretien des compétences du moine guerrier, lesquels vont participer de la définition d'une forme de vie²⁹ collective. Tout au long de sa vie, le moine guerrier *Shaolin* (*Shàolín* 少林) va développer, d'une part, la force externe, voire surnaturelle du guerrier, et, de l'autre, une force interne spirituelle de ces moines dont la réputation dans l'imaginaire collectif les qualifie d'indestructibles.

À partir de la première séquence de *Sutra*, l'éclairage, au départ sombre, monte en intensité pour dévoiler plus nettement les murs et le plancher de scène littéralement gris. Un moine arrive sur scène tout de gris habillé, portant la tenue *Shaolin* (*Shàolín* 少林) *duan gua* (*duàn guà* 段卦) d'été³⁰, avec des bas trois-quarts attachés par les rubans traditionnels noirs et des souliers noirs d'entraînement *Kung Fu* (*gōngfu* 功夫). Tous les moines appartiennent à une corpusphère homogénique : ils sont habillés de la même façon, insistant ainsi sur l'aspect collectif de la figure du moine ; de plus, tous ont les mêmes proportions corporelles ; enfin, le même habillement rend inutile tout essai de différenciation, mis à part, bien sûr, le jeune moine de 10 ans.

Cherkaoui est toujours assis avec le jeune moine, devant le modèle réduit de la scénographie constituée par les mini-caisses. Il suit, imite et reproduit avec son index de la main gauche les mouvements faits par le moine adulte, lequel exécute la première séquence chorégraphiée avec le sabre *han jian* (*hàn jiān* 汉剑), en performant des mouvements lents, des arrêts brusques et des déplacements en tension, suivis de

²⁹ Voir Jacques Fontanille, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015 [en ligne] <https://books.openedition.org/pulg/2207?lang=fr>.

³⁰ Pour l'entraînement des moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) du nord de la Chine, le costume est avec des manches trois-quarts ou plein bras, roulées ou non. Les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) du Sud de la Chine ont une tenue similaire à l'exception qu'ils n'ont pas de manche au costume.

relaxation, en souplesse et stabilité. Le tout est minutieusement reflété par le « danseur-manipulateur » des mini-blocs que devient Cherkaoui. Je propose de lire la séquence chorégraphiée du moine, pré-arrangée, préconstruite et apprise depuis longtemps, comme étant celle qui dirige et entraîne par conséquent la série de mouvements imitatifs de Cherkaoui dans son processus d'apprentissage de la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*), qu'il fait d'ailleurs en compagnie du jeune moine, lui aussi débutant son long apprentissage à venir.

Nous sommes en présence d'éléments de signifiante structurant la rencontre du Soi et de l'Autre dans un programme narratif de type dialectique entre l'ipséité (la perception de Soi) et l'altérité (la perception de l'Autre). Chacun des danseurs peut être vu d'abord comme un Autre pour le Soi de Cherkaoui ; ensuite, Cherkaoui devient un Autre pour chaque Soi des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). C'est bien d'une dialectique de l'échange qu'il s'agit. Elle met en place deux conceptions de l'univers corporel et du mouvement dansé. L'une est représentative des mouvements et gestes de la danse contemporaine, celle de Cherkaoui, venue de l'Occident et l'autre est une représentation des mouvements et gestes du *Kung Fu* (*gōngfū 功夫*) des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*) de la Chine du Nord. La dialectique commence par la découverte de l'Autre, la mise en contact débute dans la première séquence de *Sutra*, laquelle met en perspective deux entités actantielles en position de sujets de la quête, soit un homme et un jeune garçon, assis face-à-face les jambes croisées. Ils dialoguent au moyen de gestes du haut du corps et du déplacement des mini-caisses. Ces dernières finiront par devenir une sorte de figure de la mise en abyme de l'ensemble du spectacle, par le jeu des déplacements, en effet de miroir, dans un mini-univers fonctionnel, représentatif, ou plutôt en mode reflet, pour continuer la métaphore du miroir, de l'univers des êtres humains sur la scène. L'un et l'autre ne sont pas en opposition, mais plutôt dans un processus de découverte et de construction collaborative de chacun des danseurs. C'est bien à travers une suite d'activités ou, encore, d'étapes que le phénomène de la traversée des frontières culturelles est perçu et rendu praticable. Ces étapes menant à la traversée conditionnelle des limites ou des seuils, par les passeurs de frontières, deviendront tout au long du spectacle : 1- établir le contact, 2- percevoir les mouvements de l'Autre, 3- apprendre et acquérir un savoir-faire pour développer une compétence, et, enfin, 4- devenir l'Autre.

Le premier segment constitue la première des deux étapes de la prise de contact. Il s'agit pour Cherkaoui d'entrer en contact avec l'univers des arts martiaux chinois, d'abord via le jeune moine, mais aussi via l'arrivée d'un moine *Shaolin* (*Shàolín 少林*), qui performe une série de mouvements avec le sabre long. Cherkaoui regarde le jeune moine tout en transposant les mouvements du corps du moine, avec des mouvements du danseur-manipulateur à l'aide de son bras gauche, au-dessus des mini-caisses. Le regard joue un rôle clé dans cette première activité de l'établissement du contact. En effet, Cherkaoui regarde le moine performer, s'en approche par derrière les caisses et se place en position de spectateur regardant la *performance*. Le jeu de mouvements de bras est le second élément de la prise de contact. Il se fait d'abord avec le jeune moine, le contact visuel étant fait entre les deux protagonistes, et la suite via un processus mimétique de Cherkaoui, et les premières réactions du jeune moine, lequel est aussi en processus d'établissement du contact avec Cherkaoui, l'Occidental. Leurs gestes sont rapidement complémentaires et, de ce fait, donnent les bases d'une forme de dialogue gestuel. Le dialogue se construit à l'aide de gestes et de répliques

à ces gestes : par exemple, les enchaînements de mouvements de bras étirés, courbés, allongés, avec ou sans rotations du poignet, de la main, l'index et le majeur tendus pour simuler le sabre. Dans la tradition des arts martiaux chinois, le « sabre invisible » est présent dans les chorégraphies impliquant un sabre (qu'il soit authentique ou un sabre mou), que ce soit en *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太極拳) ou dans d'autres formes de *Kung Fu* (*gōngfū*, 功夫) : techniquement, ce sont l'index et le majeur tendus et collés ensemble qui forment le « sabre invisible ».

Tous les gestes produits par le moine *Shaolin* (*Shàolín* 少林) sont transformés en figures produites par le haut du corps de Cherkaoui, elles sont re-contextualisées dans le micro-univers délimité par la caisse argentée de Cherkaoui. Il est à noter que dans cette séquence, Cherkaoui reste en contact unique, dans le micro-univers de sa caisse, avec le jeune moine. Il n'entre pas en contact direct avec le moine qui exécute la séquence chorégraphique au centre de la scène avec le sabre *han jian* (*hàn jiān* 漢劍). Le corps-objet, tel que le conçoit Jacques Fontanille dans sa sémiotique du corps, nous donne un éclairage suffisant pour emprunter cette voie de la sémiotique. Lorsqu'il s'agit d'analyser la pertinence d'un acte ou d'une action impliquant le corps, Fontanille écrit :

L'approche sémiotique du corps doit en outre assumer l'ambivalence persistante, qui résulte du double statut du corps dans la production des ensembles signifiants : 1) le corps comme substrat de la sémiose, et en tant que motif théorique ; 2) le corps comme figure ou configuration sémiotique, en tant que manifestation observable dans les textes et les sémiotiques-objets en général³¹.

Dans le premier cas, où le corps est un substrat de la sémiose, il s'agit pour moi de le lire en tant que corps-actant singulier ou pluriel, et dans le second cas, dit Fontanille, il s'agit, entre autres, de faire l'identification des figures modales de la corporéité. Le *Vocabulaire* de Driss et Ducard précise à l'entrée « modalité » : « On reconnaît en général que les modalités que sont le vouloir, le devoir, le pouvoir, le savoir et le croire modalisent aussi bien l'être que le faire³² ». D'entrée de jeu, et afin d'éviter toute perception erronée du point de vue adopté ici, je propose de revoir la conception sino-centrique du corps, laquelle est, depuis l'antiquité chinoise, notamment avec le taoïsme, toujours très présente dans l'actuel enseignement des arts martiaux chinois. La sinologue Anne Cheng écrit à ce propos :

Dans le *Huainanzi*, un essai de synthèse de toute la spéculation ancienne dans une perspective taoïsante dont l'influence imprègnera toute la pensée Han, est exposée une conception du commencement du monde, non pas comme création, mais comme déploiement de la réalité en trois temps à partir du « souffle originel » (*yuanqi* 元氣). Celui-ci commence par se différencier en *Yin* et *Yang*, en Ciel et Terre, puis se particularise à travers les quatre saisons, pour enfin se diversifier à l'infini dans les dix mille êtres, suivant un processus de « formation-transformation » (*zaohua* 造化)³³.

³¹ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF (Formes sémiotiques), 2011, p. 6.

³² Driss Ablali et Dominique Ducard [dir.], « Modalité » dans *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris-Besançon, Honoré Champion et Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 225.

³³ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 1981,

Cet extrait est éclairant quant à la conception cosmologique de l'Homme, un être corporel et spirituel, dans la civilisation chinoise ancienne, laquelle va se perpétuer jusqu'à nos jours à l'intérieur des enseignements des arts martiaux chinois. En effet, les concepts du *yin* (yīn 阴) et du *yang* (yáng 阳) sont en relation directe avec les énergies de l'Univers. Cheng mentionne qu'« [e]n vertu de cette vision corrélative, l'Homme, en tant qu'agent cosmique, est mis en relation terme à terme avec le Ciel et la Terre³⁴ ». Puis, elle cite un texte de Huainan³⁵ dans lequel il y décrit les éléments cosmogoniques :

Le Ciel a ses quatre saisons, ses cinq agents, ses neuf divisions et ses trois cent soixante-six jours ; de la même façon, l'Homme a ses quatre membres, ses cinq viscères, ces neuf orifices et ses trois-cent soixante-six jointures. Le Ciel connaît vent, pluie, froid et chaleur ; de la même façon, l'Homme prend et donne, connaît joie et colère. Avec le Ciel et la Terre, l'Homme constitue une troisième force dont l'esprit est le maître³⁶.

Les éléments de cette conception cosmologique de l'univers se révèlent aussi signifiants à l'intérieur de l'univers des arts martiaux utilisés dans le spectacle *Sutra*. L'effet de frontière culturelle reste important pour le spectateur qui se doit d'en franchir les seuils et les limites afin de lire et de comprendre les éléments de signification reliés à cette cosmologie proprement chinoise. Regardons maintenant comment cette traversée des frontières est rendue possible ou non à travers deux isotopies signifiantes.

2.4 La figure du moine Shaolin (Shàolín héshàng 少林和尚) et la traversée des frontières

2.4.1 L'Isotopie de la /Caisse/

Dans la neuvième séquence Shi Yangdong et Cherkaoui jouent ensemble dans l'espace restreint d'une seule caisse. Ils seront toujours contenus dans ce seul espace confiné de la caisse métallique, laquelle est tenue verticalement et ouverte vers le public. La musique de cette séquence est plus lente. Il s'agit d'une petite musique douce avec des notes légères.

L'éclairage s'assombrit, pour ne plus éclairer que la caisse ouverte où se retrouveront Cherkaoui et Shi Yangdong pour leur duo exploratoire d'échange et de découverte, de collaboration pour s'aider l'un l'autre à réaliser des figures à l'intérieur de ce petit espace clos aux frontières nettes (Figure 2).

p. 298.

³⁴ Anne Cheng, *op. cit.*, p. 300.

³⁵ *Ibidem*, p. 298.

³⁶ Huainan dans Anne Cheng, *op. cit.*, p. 300.



Figure 2 : Les danseurs en contact physique

Les premiers mouvements de Cherkaoui montrent bien qu'il se heurte aux murs de la caisse. Il s'y frappe, pousse, explore des mains. C'est, somme toute, la première fois que les mouvements de Cherkaoui peuvent être associés à une forme de danse contemporaine, par le rythme, les déplacements, la souplesse et les jeux de bras et de jambe, qu'il étire, appuie aux parois, fait glisser presque comme un contorsionniste qui explorerait l'espace confiné, mais qu'il lui est permis d'utiliser à sa guise et ce, à l'intérieur d'une sémiosphère chinoise. Cherkaoui quitte donc ici la posture externe de spectateur ou d'observateur ou encore de manipulateur-danseur, qu'il avait jusqu'à ce moment du spectacle. Cette première séquence, où il danse réellement dans son style, se fait en duo avec Shi Yangdong qui arrive dans l'espace clos par le dessus de la caisse en exécutant une pirouette maintenue par les mains pour finalement être rattrapé par Cherkaoui. Les deux artistes vont maintenant tester leurs habiletés respectives, de danseur et de jeune moine *Shaolin* (*Shàolín* 少林).

La ressemblance des mouvements des deux protagonistes est ici frappante : étirement des jambes et grand écart debout, renversement des corps en pont arrière, position fœtale accroché aux parois de la caisse, équilibre sur les pieds renversés, contact hésitant des mains (le niveau de confiance totale n'y est pas encore), jeu d'équilibre par les mains, pont suspendu, poussée de Shi Yangdong vers le haut pour sortir de la caisse et, finalement, auto-enfermement de Cherkaoui sous sa caisse.

Cherkaoui entre en action avec le jeune enfant-moine au milieu de la scène avec lequel il fera un duo (ou un pas-de-deux), à l'intérieur de la caisse métallique placée à la verticale au centre de la scène. Cette caisse métallique est associée depuis le début du spectacle au point de rencontre permis (position E3 et S3 du modèle de Manar Hammad présenté plus haut à la note 19) entre les deux civilisations, l'europpéenne-occidentale et la chinoise-orientale. L'exploration artistique des deux protagonistes peut facilement se laisser interpréter au contact exploratoire de deux cultures, l'une

occidentale et l'autre orientale, lesquelles se rencontrent pour former le projet commun d'un spectacle de danse contemporaine avec les arts martiaux *Shaolin* (*Shàolin 少林*). Nous voici donc dans la phase trois du processus de traversée des frontières à savoir l'apprentissage et l'acquisition d'un savoir-faire et d'un savoir-être nouveau en vue de développer une compétence corporelle et culturelle. Cherkaoui et le jeune enfant-moine sont coincés à l'intérieur de la caisse, leur seul environnement de création ; et, tel un couple d'artistes en période exploratoire, ils font un duo dans lequel leurs bras, leurs jambes et leurs corps vont se toucher, s'entremêler, se joindre, se soulever, se soutenir, se disjoindre dans une sorte de duo d'échange culturel. Ici, la séquence n'a rien à voir avec le *Kung Fu* (*gōngfu, 功夫*), elle paraît plutôt être (sans l'être bien sûr) une sorte d'improvisation scellée à l'intérieur d'une boîte trop petite pour deux. Ce contact des deux cultures, dans le respect du corps de l'Autre, rappelle les contraintes socio-politiques auxquels sont liés les artistes appartenant à deux univers culturels bien définis. Ces artistes veulent co-construire un spectacle de danse, mais ils doivent respecter un certain encadrement illustré ici à travers une sorte d'enfermement dans la caisse contraignante, expression de la culture de l'autre. Cherkaoui engage sa recherche avec le jeune moine qui, lui aussi, est au début de sa quête de l'illumination par les arts martiaux et la méditation. Les prises de contact se font à différents points du corps : jambes allongées, tête-cuisses, fessier-ventre, tête-tête, jambe-jambe, etc. et les mouvements des corps rapprochés hors de la martialité par la création chorégraphique qu'apporte Cherkaoui dans la production. Une autre isotopie, celle du /mur/ me servira maintenant pour illustrer mon propos.

2.4.2 L'Isotopie du /Mur/

La vingt-sixième séquence de *Sutra* présente les moines en train de transformer les caisses alignées en un mur que Cherkaoui va explorer en détail. Le mur peut rappeler la Grande muraille de Chine, le mur de Berlin, ou tout autre mur érigé par une collectivité d'humains appartenant à une civilisation, le /Soi/ appartenant à la collectivité, à l'ipséité, vis-à-vis d'autres humains qui appartiennent à d'autres civilisations, les /Eux/ de l'altérité. Cherkaoui explore le mur à la recherche d'une ouverture, d'un passage, d'une voie d'accès. Le danseur est à la recherche du seuil, de l'espace E3 du modèle de Hammad (décrit plus haut, au point 1), d'un espace qui lui permettrait de traverser les frontières culturelles, et d'aller voir de l'autre côté de sa propre sémiosphère culturelle, soit dans l'autre sémiosphère culturelle. Il touche le mur, regarde entre les fentes, court, se plie, remonte, se plie à nouveau. Il fait définitivement un effort pour traverser ou, à tout le moins, pour trouver une brèche, une faille, qui lui permettrait de passer de l'autre côté, d'ouvrir une voie de passage vers l'Autre. Mais il se heurte uniquement à l'espace E4 du modèle de Hammad. L'unique réponse possible du sujet S4 sur la muraille est l'interdiction de passer, un droit d'accès refusé. L'éclairage scénique est redevenu sombre avec un minimum d'éclairage sur le mur.

La musique du piano reprend. Des notes douces, hésitantes, puis de manière plus assurée et régulière. L'éclairage est remis en haut du mur laissant paraître deux soldats se dressant debout sur le mur, armés de lances (*biāoqiāng 标枪*) (Figure 3).

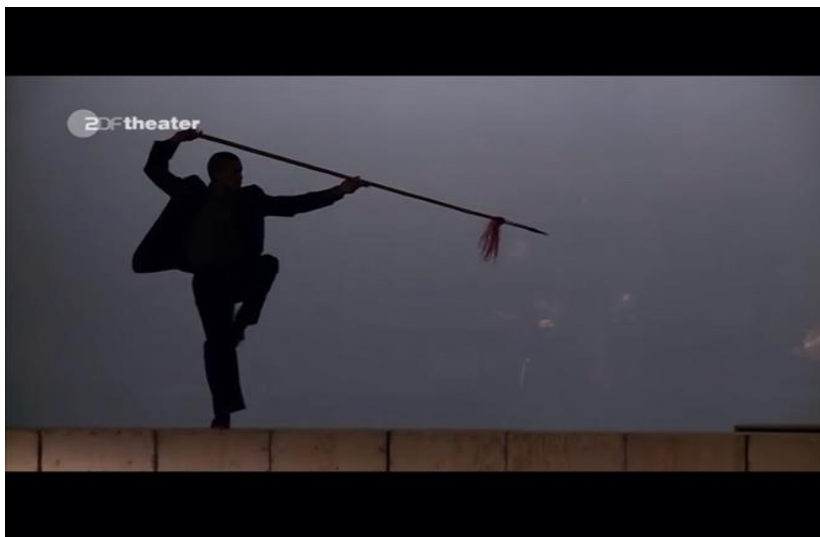


Figure 3 : Sur le mur, un moine armé d'une lance

Les deux soldats vont faire une séquence de combat à la lance toujours en restant en position debout sur le mur, tandis que Cherkaoui continue son stratagème d'exploration du mur dans l'espoir de pouvoir traverser de l'autre côté (Figure 4).

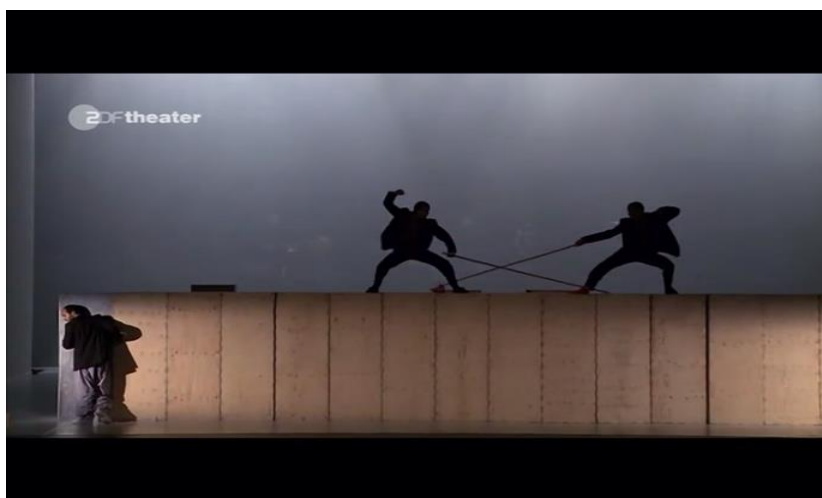


Figure 4: Combat sur le mur et Cherkaoui explore le mur

Pendant ce temps, Shi Yangdong a utilisé les mini-caisses pour reproduire en miniature la même structure du mur. Puis, il va rejoindre Cherkaoui en face du mur et il frappe à la caisse située immédiatement entre les deux soldats. Avec le « code d'accès secret » qui fait ouvrir la porte, la caisse bouge vers l'avant et Shi Yangdong passe immédiatement de l'autre côté du mur, par l'ouverture temporaire créé dans le mur, une courte période d'ouverture, soit tout juste le temps de traverser le mur, en laissant Cherkaoui seul de son côté (Figure 5).

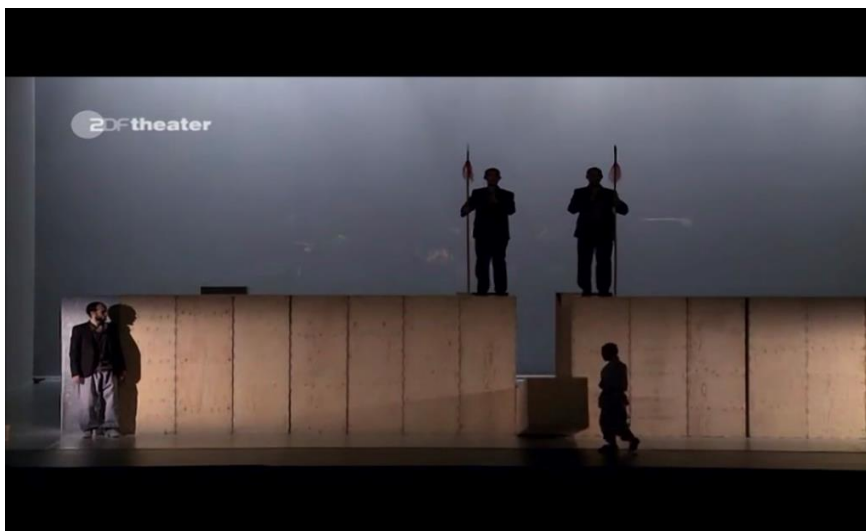


Figure 5 : La traversée autorisée de la muraille pour l'enfant

La grande muraille de Chine est ici figurée par les dix-sept caisses alignées de façon très serrée. Présente dans le paysage de la Chine depuis le III^e siècle avant J.-C., la Grande muraille a été détruite et reconstruite maintes fois jusqu'au XVII^e siècle. Sa première utilité était de défendre la Chine antique contre les envahisseurs, notamment les Mongols. Elle apparaît dans différents arts chinois et dans des films chinois à grand déploiement, comme celui de Zhang Yomou (2016), *The Great Wall* une co-production Chine/ États-Unis. Plus modeste dans *Sutra*, la Grande muraille ne fait qu'apparaître dans l'imaginaire du spectateur par le pouvoir de suggestion de l'assemblage formé par les caisses de bois. Aucun autre artifice ne vient ajouter une dimension réaliste à la scène. Les deux combattants armés de lances (*biāoqiāng* 标枪) font leur chorégraphie sur les caisses. La barrière physique que constitue ce mur a pour rôle d'empêcher Cherkaoui de traverser de l'autre côté ; seul Shi Yangdong réussit à le faire en frappant sur une caisse ce qui ressemble à un code secret, qui permet d'ouvrir une brèche et d'assurer son passage de l'autre côté et ainsi à rejoindre la collectivité du /nous/.

La dimension interculturelle de cette séquence est très marquée par le clivage voulu et entretenu de part et d'autre de la frontière hautement gardée. La muraille est un élément-clé de la sémiosphère culturelle chinoise qui vient clore toute possibilité de contact avec des cultures limitrophes, qui risqueraient, notamment, de la mettre en péril, soit par l'influence de l'Ouest ou par la dénaturaion des traditions culturelles. Cherkaoui est empêché de traverser de l'autre côté du mur malgré ses multiples tentatives de voir et d'aller de l'autre côté de cette muraille, de cette frontière reste impossible à traverser sans en connaître le code d'accès (Figure 5).

Les civilisations sont ainsi gardées par et dans les limites imposées par le mur et la métaphore de la Grande muraille qu'il construit, ou celle de tout autre mur séparant des civilisations. Comme avec le film *The Great Wall*³⁷, il semble toujours

³⁷ Il s'agit du film le plus cher jamais tourné en Chine (avec un budget de 150 millions de

difficile pour la Chine d'augmenter son rayonnement. Le clivage culturel est, me semble-t-il, bien souvent au rendez-vous comme l'illustre la séquence du « Mur » dans le spectacle de Cherkaoui.

2.5 Le territoire culturel et la culture martiale déterritorialisée

La dernière séquence de *Sutra* donne à voir les caisses disposées en forme de « U » ouvert vers la salle. La musique reprend, les cordes mènent la mélodie, l'éclairage est clair partout. Sur scène un moine adulte, Cherkaoui et Shi Yangdong restent visibles. Le moine entame une chorégraphie *Shaolin* (*Shàolín 少林*) – mélangeant les styles du Dragon, de la Grue, du Serpent et de l'Aigle. Puis, il quitte l'espace central et les autres moines entrent sur scène marchant d'un pas cérémoniel, les mains en position du Bouddha. Tous, incluant Cherkaoui et Shi Yangdong, participent ensemble au cérémonial final (Figure 6).



Figure 6 : Cherkaoui et Shi Yangdong intégrés au cérémonial collectif

Après un salut, commence une séquence de *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu 少林功夫*) de manière synchrone. Un fait intéressant est que Cherkaoui, arrivant au bout de sa quête d'apprentissage et d'échange interculturel, entre la sienne et la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*), fait exactement les mêmes mouvements que les moines avec une aisance manifeste. Cherkaoui est donc maintenant intégré entièrement à la chorégraphie finale des moines (Figure 7). Après les séances d'observation, d'apprentissage et de jeu mixant les cultures, Cherkaoui apparaît maintenant complètement intégré à la communauté *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Il se confond à l'ensemble du groupe pour, en dernière instance, confirmer l'étape finale de partage et du « devenir l'Autre ». Cherkaoui prouve ainsi son intégration, ou plutôt son absorption dans la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*) à travers sa parfaite synchronisation à la séquence de gestes et mouvements des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Enfin, les

dollars US). Toutefois, il n'a tenu l'affiche que trois jours à la suite de mauvaises critiques et à de faibles entrées en salle.

moines sortent de scène, seuls restent quatre d'entre eux pour le segment suivant. Il y aura trois blocs successifs de quatre moines qui vont entreprendre les segments de la chorégraphie auxquels les autres moines vont venir se joindre. Et, pour finir, il y aura une explosion de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) durant laquelle tous participeront à un rythme rapide, effréné, jusqu'à la pose finale où tous ont le poing par terre, le dos courbé et les jambes en position de repos. Lentement la lumière s'éteint, elle devient bleue, avant de terminer en noir complet. La musique s'arrête et c'est la fin du spectacle.



Figure 7 : Cherkaoui en symbiose avec les moines

Le salut final se fait en ligne les mains en position du Bouddha, puis viennent s'ajouter les cinq musiciens qui eux font un salut classique. Finalement, tous les artistes quittent l'espace de jeu central. Ils vont enfin revenir en faisant, chacun son tour, une mini-séquence de salutation finale composée de divers sauts, acrobaties, et mouvements de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫). Chaque artiste martial présente sa mini-séquence avec des mouvements différents des autres, comme s'il s'agissait d'un résumé visuel des variations de l'art martial sous le thème de la fusion des cultures, car ils ont intégré Cherkaoui comme l'un des leurs avec ses différences et ses particularités de performance du *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫). Ils se placent tous en demi-cercle, incluant les musiciens, et saluent une dernière fois avec les mains en position du Bouddha.

Dans la scène finale, l'apprentissage de Cherkaoui semble être arrivé à son parachèvement. En effet, le danseur a traversé les trois types de frontières identifiées par Finol, soit les micro-frontières, les macro-frontières et les imaginaires corporels propres à la corposphère du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu* 少林功夫) et il entre dans la séquence en produisant ce qui ressemble maintenant aux mêmes mouvements que ceux produits par les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林) sur scène. Toutefois, le phénomène auquel le spectateur assiste est de l'ordre de la pratique martiale et du

rendu d'une technique apprise. Cherkaoui est intégré à l'ensemble de la chorégraphie des moines en proposant une version recopiée des mouvements qui, au demeurant, ressemblent à ceux authentiques produits par les moines. Mais Cherkaoui, n'est pas un moine, il ne maîtrise pas les formes dans le fin détail de leurs techniques. Cependant, il propose une copie vraisemblable de l'authenticité *Shaolin* (*Shàolín 少林*) ou, dit autrement, un spectre de mouvements imitatifs en termes de *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū 少林功夫*).

Le phénomène de transculturation de la réalité *Shaolin* (*Shàolín 少林*) s'avère plus ou moins possible en quelques mois d'apprentissage et de pratique culturelle intégrée. Prétendre le contraire serait de l'ordre de la mystification culturelle. De cette manière « il faudra[it] en outre se demander si au simple faire-semblant caractéristique de la supercherie, s'ajoute un laisser-croire mystificateur³⁸. » L'effet produit par Cherkaoui n'est nullement celui d'une supercherie, mais plutôt un effet positif, un produit de l'échange interculturel avec les moines, d'une traversée des frontières culturelles. Il s'agit d'une appropriation culturelle, certes, mais consentie par les moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*). Au lieu d'une disqualification du danseur Cherkaoui « dansant » le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū 少林功夫*), qui aurait été obtenu par un laisser-croire mystificateur, nous avons plutôt affaire à une incursion artistique (esthétique) et spirituelle (culturelle) de Cherkaoui dans la culture *Shaolin* (*Shàolín 少林*), avec le consentement des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*) et de leur abbé. Tous ensemble, ils célèbrent la tradition des arts martiaux chinois *Shaolin* (*Shàolín 少林*), comme un élément important de la culture chinoise, et ils célèbrent surtout la rencontre inusitée avec la danse contemporaine occidentale.

Par ailleurs, pour désigner les manifestations typiquement phénoménologiques, du mouvement martial, Ouédraogo, parle du caractère martial comme d'un état d'esprit qui deviendra un geste. Il s'agit, écrit-il, « [...] d'incorporation pour désigner le processus de mise en corps par le corps interprétant (corps-actant), le passage de l'acorporéité (état de non-corps) à la corporéité (état de corps). Sous ce rapport, le martial est d'abord un état d'esprit, une idée, une philosophie qui devient ensuite geste. L'incorporation fait de l'art martial une philosophie pratique³⁹. »

Dans cet ordre d'idées, j'ajoute que le « corps-actant-martial » par sa relation au corps-esprit relève, en définitive, de la sémiotique des formes de vie. Le système de valeurs martiales des moines *Shaolin* (*Shàolín 少林*) n'est pas verbalisé ou discuté en tant que tel dans le spectacle *Sutra*, il est toutefois représenté, démontré en sous-entendu constant dans l'exécution collective des figures martiales du *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū 少林功夫*). Les vertus de la forme de vie *Shaolin* (*Shàolín 少林*) sont maintenant répandues à travers le monde, notamment, dans les écoles de *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfū 少林功夫*) ou de *wushu* (*wǔshù 武术*) : l'éthique martiale y est transmise, encore de nos jours, pour créer un esprit de corps et, en définitive, une identité commune. Le contact avec les arts martiaux, que ce soit à titre de pratiquant ou à titre de spectateur, comme avec *Sutra*, place donc le non initié face aux vertus

³⁸ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit (Propositions), 1994, p. 45.

³⁹ Mahamadou Lamine Ouédraogo, *art. cit.*, p. 134.

célébrées avec les arts martiaux, spécialement avec le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu* 少林功夫) et le *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳) tels que pratiqués par les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林).

Conclusion

La porosité des frontières territoriale de la culture

Cette analyse de *Sutra* m'a permis de dégager certains éléments constitutifs du langage scénique des arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín* 少林) en tant qu'éléments de théâtralité greffés au langage de la danse contemporaine, lesquels sont ensemble mis au service des relations interculturelles sino-européennes, et de la reconstruction en même temps que la diffusion des valeurs traditionnelles chinoises. En effet, nous avons vu comment le spectacle de danse contemporaine du chorégraphe-danseur Sidi Larbi Cherkaoui pouvait mettre en scène une rencontre interculturelle sino-européenne, où aucun protagoniste ne domine l'autre. Nous avons plutôt été mis en présence d'artistes européens et chinois où les actants du spectacle sont situés, de part en part, dans une relation dialogique ayant pour but ultime la découverte du Soi et de l'Autre. L'un apprend de l'autre et l'autre apprend de l'un pour qu'ensemble ils puissent accéder au « devenir l'Autre » au sens philosophique et esthétique.

Si le *Kung Fu Shaolin* (*Shàolín gōngfu* 少林功夫) peut être inclus dans un spectacle de danse dite contemporaine, sans perdre de son authenticité de *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) et de *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳), c'est parce qu'un danseur-chorégraphe, Cherkaoui, en a voulu ainsi. L'approche exploratoire des corposphères qui a été choisie permet à Cherkaoui, autant qu'au spectateur, de faire l'expérience des arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín* 少林) dans leur authenticité. En même temps, cet effet d'authenticité ou de vérité est renforcé par l'approche dramaturgique de Cherkaoui qui se place lui-même dans le rôle de l'apprenti, en faisant équipe avec le petit moine *Shaolin* (*Shàolín* 少林). Si le langage du *Kung Fu* (*gōngfu*, 功夫) et celui du *Taijiquan* (*Tàijíquán* 太极拳) ont un lien avec la danse, c'est bien par l'apprentissage et la pratique de techniques corporelles et, finalement, de la mise en scène chorégraphique, laquelle est placée au quart de tour, tout comme la danse le fait pour sa pratique. Les moines mêmes devenus maîtres dans leurs arts reçoivent régulièrement dans leur pratique quotidienne des correctifs de leurs propres maîtres. Un simple placé de tête ou de bras fera toute la différence dans l'effet produit en spectacle. Plus les mouvements auront l'air facile à exécuter plus il y aura eu du travail de répétition et de précision sous la supervision d'un grand maître.

La corposphère *Shaolin* (*Shàolín* 少林) qui est présentée avec *Sutra* est composée essentiellement de corps masculins qui sont à peu près tous de formes similaires pour l'observateur externe. De plus, les moines ont maîtrisé des techniques corporelles ancestrales transmises de génération en génération. Or, chacun des moines pourra exécuter les mêmes techniques apprises et maîtrisées sans qu'il y paraisse trop de différences dans l'exécution mais plutôt qu'il s'y manifeste une symétrie séquentielle dans les mouvements du groupe. C'est par la répétition quotidienne constante et supervisée par un maître que les moines développent les automatismes du corps nécessaires à la reproduction des mouvements et des gestes, à l'identique et au rythme du groupe. De même, les figures de la corposphère dévoilent les artefacts de l'art martial réincorporés (*reembedded*), lesquels restent toujours fidèles aux

enseignements de la lignée et aux techniques ancestrales Shaolin (*zūchuán Shàolín jìfǎ* 祖传少林技法).

J'ai analysé le spectacle *Sutra* pour lequel j'ai mis l'accent sur le processus de collaboration entre Cherkaoui et les moines *Shaolin* (*Shàolín* 少林). Le langage théâtral s'est avéré être saisissant, d'abord par l'apport de la scénographie qui utilise des caisses de bois pressé pour construire l'environnement scénique où évoluent les artistes ; ensuite, par ses formes stylisées et par un espace dramatique symbolique. Cette esthétique de l'art martial scénique se veut une exploration de la culture de l'Autre en en marquant les points d'explosion (Lotman) de la forme culturelle. De plus, le langage des arts martiaux *Shaolin* (*Shàolín* 少林) est mélangé avec celui de la danse contemporaine amenée par Cherkaoui. Les mouvements corporels des moines et ceux de Cherkaoui sont placés dans un contexte dialogique où l'un explore l'autre en se situant dans sa propre sémiosphère culturelle pour terminer le spectacle dans une fusion des langages et des sphères culturelles identitaires, dans une aspiration à l'universel. Chacun aura appris de l'autre pour le découvrir et le devenir.

Par ailleurs, il serait pertinent de savoir si et comment le contact interculturel, tel qu'il est manifesté dans *Sutra*, pousserait le spectateur occidental à réfléchir sur ses propres valeurs de vie. Est-ce que les frontières culturelles avec ses seuils et ses ponts sont ainsi perméables et praticables ? Et quels en seraient les impacts sur la notion porosité de la frontière culturelle ? D'autres recherches pourraient ainsi être menées en ce sens.

BIBLIOGRAPHIE

- Ablali, Driss et Dominique Ducard [dir.], *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris-Besançon, Honoré Champion et Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.
- Alexandroff, Ivaylo, *Architectonics of Theatricality. Theatre Performance in a Semiotic Perspective*, Frankfurt am Main, Peter Land Ed. (Academic Research), 2015.
- Benveniste, Émile, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil (Hautes études), 2012.
- Cheng, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 1981.
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Biblio Payot Classiques), 2016 [1916, 1922, 1931, 1949].
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2005.
- Finol, Jose Enrique, *On the Corposphere: Anthroposemiotics of the Body*, Berlin et Boston, De Gruyter Mouton (Semiotics, Communication and Cognition), 2021.
- Finol, Jose Enrique, « On the Corposphere », dans *Chinese Semiotic Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2014 [en ligne]
https://www.researchgate.net/publication/286892894_On_the_Corposphere
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/css-2014-0032/html>
- Finol, Jose Enrique, « *Antropo-Semiótica y Corpósfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo* », dans *Opción*, vol. 30, n° 74, 2014, pp. 154-171.
- Finol, Jose Enrique, « Contribución a la Corpósfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. Conferencia inaugural en el VII Congreso Latino-americano de

- Semiótica* », San Luis Potosí Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Mexique, 19-23 février 2014.
- Finol, Jose Enrique, « La Corpofera: imaginarios, fronteras y límites de las semióticas del cuerpo. Conferencia inaugural en el VIII Congreso Internacional Chileno de Semiótica », Universidad del Bio-Bio, Chili, 9-11 octobre 2013.
- Finol, Jose Enrique, « On the Corposphere. Towards a Cartography of the Body », dans *Epistémè*, n° 6, 2011, pp. 1-22.
- Finol, Jose Enrique, « La Corpofera: para una cartografía del cuerpo. VI Congreso Venezolano Internacional de Semiótica », Trujillo, Venezuela, Universidad de Los Andes, 14-16 juillet 2010.
- Fontanille, Jacques et Nicolas Couégnas, *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, Limoges. PULIM (Semiotica Viva), 2018.
- Fontanille, Jacques, « La sémiotique mise à l'épreuve de l'énonciation anthroposémiotique », dans *Bakhtiniana*, vol.14, no 4, octobre-décembre 2019, pp. 61-83 [en ligne]
<https://www.scielo.br/j/bak/a/x9Pzft5RrTL8rVcS93zFMhJ/?format=pdf&lang=fr>
- Fontanille, Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015 [en ligne] <https://books.openedition.org/pulg/2207?lang=fr>
- Fontanille, Jacques, *Corps et sens*, Paris, PUF (Formes sémiotiques), 2011.
- Gagné, Sylvain, « Les arts martiaux Shaolin (*Shàolín* 少林) en spectacles vivants: dans *Sutra, Chun Yi – The Legend of Kung Fu* et *Shaolin Warriors – The Legend Continues* », thèse de doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2021, 338 f. [en ligne] <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/70722>
- Hammad, Manar, « Présupposés sémiotiques de la notion de limite », dans Hammad, Manar, *Sémiotiser l'espace. Décrypter architecture et archéologie*, Paris, Éditions Geuthner, 2015, pp. 125-139.
- Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit (Propositions), 1994.
- Ouédraogo, Mahamadou Lamine, « Du corps au monde : lecture sémiotique d'une scénographie martiale chinoise (La boxe en cinq pas) », dans *Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations*, vol. 3, n° 2, 2015.
- Riffaterre, Michael (1983 [1978]), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil (Poétique), (traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas).
- Shi, Yongxin, « Shaolin Kung Fu-a Cultural Treasure for Humanity » dans *Journal of Chinese Martial Arts Studies*, vol. 1, été 2009, non paginé [en ligne] <http://www.martialstudies.com.hk/article2.html> (Consulté le 18 novembre 2021).
- Urbain, Jean-Didier, « Vers une sémiotique de la culture. De la mort au tourisme », dans *Communication & Langages*, n° 173, 2012, pp. 3-15 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-3-page-3.htm>

LA LIMITE DANS L'ART PERFORMANCE AU XXI^e SIÈCLE: TRANSGRESSION ET ABANDON À LA TRANCE

Boundaries in the art performance of the 21st century : transgression and the abandonment to trance

Our paper, titled *Boundaries in the art performance of the 21st century : transgression and the abandonment to trance* (« *La limite dans l'art performance au XXI^e siècle: transgression et abandon à la transe* »), seeks to explore the meaning of boundary-pushing practices within the art performance of the 21st century centred around violence, in reference, on the one hand, to the concept of transgression and, on the other, to that of transcendence. If transgression “has become a cliché of modern culture”, as Anthony Julius (2008) puts it, how can we project a post-2000 boundary-pushing performative and choreographic practice without witnessing an undesired dilution of the concept while also being respectful of the ethical values that a new wave of artists is advancing? Our analysis of several performances signed by Jan Fabre and Youness Aboulakoul, respectively – two performance artists marked by different generational and socio-cultural backgrounds – provides the framework to acknowledge the different ways in which contemporary artists may nourish the notion of boundary-pushing models. While Jan Fabre denounces what we might call “pseudo-transgression” in *Orgy of tolerance* (2009) as he employs himself a series of shock strategies and a radical display of physical violence, French-Moroccan choreographer Youness Aboulakoul directs the boundary-pushing performative process to his own body by the means of trance, without ever recurring to an actual corporeal brutality that might hurt or shock the audience. These different practices open what we hope to be a productive field of debate helping us to understand how choreographic and performative systems are changing in relation to the way in which concepts such as violence, transgression, and corporeal limits are being shaped and socially accepted and assimilated today.

Key-words: *boundaries, performance art, contemporary dance, transgression, transcendence, trance*

I. Transgression et subversion dans le spectacle contemporain: épuisement inévitable des limites à franchir?

Après la deuxième guerre mondiale, la notion de transgression occupe une place de plus en plus importante dans les arts plastiques et les arts de la scène. Des actionnistes viennois qui créent des « messes sanguinolentes² » au *body art* de Gina

¹ Université Laval, Québec, Canada.

² Elisabeth Lebovici, « ARTS. Scato, maso, chirurgical. À Marseille, retour sur le *body art* des années 70, dans sa version sombre et gore. Avec les œuvres d’Otto Mühl, Hermann Nitsch, Frédérique Petzold... Quand l’art se fait la peau », *Libération*, le 17 août 1996, https://www.liberation.fr/culture/1996/08/17/arts-scato-maso-chirurgical-a-marseille-retour-sur-le-body-art-des-annees-70-dans-sa-version-sombre-_180706/ [consulté le 20 novembre

Pane, qui fait de son corps le véhicule d'un « usage délibéré de la blessure³ », et jusqu'à la propension pour ce que certains qualifient comme « blasphème » chez le plasticien Andres Serrano, l'auteur d'*Immersion (Piss Christ)*⁴, le spectre des transgressions, comprises dans leur sens premier de « violation, péché, faute » ou encore comme « action de franchir, traversée⁵ » s'avère très large et varié dans l'espace occidental notamment à partir des années '60. Ces manifestations, aussi écartées soient leurs propositions sur un plan esthétique, ont en commun un intérêt nouveau et radical envers le corps, dont la chair « est plus ou moins offerte aux entailles du bistouri, à la morsure du poinçon, au feu du chalumeau⁶. »

Parmi les artistes de la scène dont les carrières se sont développées pendant les années '80 et '90, tels que Jan Fabre, Jan Lauwers, Rodrigo Garcia ou Romeo Castellucci, certains réinsèrent de manière innovatrice les traces de la violence qui domine l'art performatif des décennies précédentes. Dans un vrai esprit postmoderne, la violence est souvent accompagnée d'une approche (auto)ironique humoristique. Chez le créateur belge Jan Fabre, auteur de spectacles hybrides où art théâtral, art performance et chorégraphie se mêlent en brouillant les frontières traditionnelles des arts de la scène, la violence est à la fois une forme de transgression, une critique sociale et le signe de l'émergence d'un rituel théâtral réinventé. Des spectacles somptueux aux touches baroques de l'espagnole Angélica Liddell jusqu'aux performances imprégnées à la fois de cruauté et d'humour d'Akemi Takeya⁷ ou d'Ivo Dimchev⁸, la violence est toujours présente sur scène pendant les premières deux décennies de ce siècle.

Dans ce contexte, il se pose la question de savoir en quoi consiste le changement le plus signifiant par rapport à la manière dont le discours autour de la violence a changé au long de quelques années seulement. Quels sont les enjeux portés par le concept de violence dans la pratique chorégraphique-performative des dernières années? Si « les transgressions sont des affaires à court terme qui ne

2021].

³ David Le Breton, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, Le Seuil, no. 1/2013, p. 102.

⁴ *Immersion (Piss Christ)* révèle l'image d'un Christ crucifié envahi par le fluide urinal. Il est néanmoins important de préciser que Serrano, auteur d'une série entière d'images jugées blasphématoires, dit n'avoir « aucune sympathie pour le blasphème » (Andres Serrano en entretien avec Vincent Noce, « Je n'ai aucune sympathie pour le blasphème », *Libération*, le 19 avril 2011, https://www.liberation.fr/arts/2011/04/19/je-n-ai-aucune-sympathie-pour-le-blaspheme_730037/ [consulté le 20 novembre 2021]) et qu'il s'agit ici d'un écart considérable entre la perception de l'œuvre d'un artiste et sa propre profession de foi.

⁵ « *Transgression*. Empr. au lat. *transgressio* : 1. lat. chrét. 'violation, péché, faute' [...] 3. action de franchir, traversée », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/transgression> [consulté le 20 novembre 2021].

⁶ Murielle Gagnebin, « Art et perversité : le cas Gina Pane », *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 219.

⁷ « Akemi Takeya met en place une bataille entre 'actionnisme' et 'lémonisme'; elle adapte, confronte et reconstitue des stratégies spécifiques à l'actionnisme. » [notre traduction de l'anglais], « Lemonism X Actionism », *Mumok.at*, le 21 juillet 2015, <https://www.mumok.at/en/events/lemonism-x-actionism> [consulté le 20 novembre 2021].

⁸ « Artiste résolument pluriel et proluxe, Ivo Dimchev fascine par la singularité de son imaginaire à la fois grotesque, baroque et violent. », *Tap-Poitiers.com*, <https://www.tap-poitiers.com/spectacle/som-faves/> [consulté le 20 novembre 2021].

cherchent pas tant à abolir les règles mais plutôt à les faire suspendre pendant un instant⁹ », peut-on et doit-on continuer de regarder la transgression sur scène à une époque où l'on serait tenté de convenir qu'on a « tout vu », tout en assistant à une certaine dilution dudit concept ?

Nous tenterons de répondre à ces questions ayant comme point de départ le traitement et les fonctions de la *limite* dans un contexte performatif où la violence se trouve au centre de la démarche artistique. En gardant à l'esprit le fait que « [f]aire l'analyse, la chronique, le procès et la critique de la violence, c'est raisonner par dissonance¹⁰ », nous nous proposons ainsi de saisir la manière dont la violence se joue dans la spectacle contemporain entre *transgression* et *transcendance* (« monter au-delà¹¹ »). Pour y arriver, nous souhaitons plonger – sans vouloir nous limiter à seules ces deux créations – dans l'univers chorégraphique et performatif de Jan Fabre et de Youness Aboulakoul, notamment par l'intermède des spectacles *Orgy of Tolerance* et *Today Is a Beautiful Day* respectivement. Appartenant à des générations différentes et imprégnés d'héritages culturels tout aussi différents, Fabre et Aboulakoul nous offrent deux modes distincts d'approche envers la limite. Cette quête nous permettra ainsi d'imaginer les nouvelles directions esthétiques et idéologiques vers lesquelles les manifestations de la violence performative se dirigent aujourd'hui, sans toutefois envisager une analyse analogique entre les modes opératoires des deux artistes.

Entre transgression et (limites de la) dénonciation:

Jan Fabre – *Orgy of tolerance*

Artiste avant-gardiste qui a fait son début dans les années '70, Jan Fabre appartient à une génération d'artistes flamands en quête expresse de la subversion et du choc, parmi lesquels l'on compte également Wim Delvoye, Alain Platel, Thierry de Cordier, Panamarenko ou Jan Lauwers. Ce sont des artistes flamands qui s'adonnent légèrement aux excès de l'expression plastique – qu'il s'agisse d'un objet ou d'un corps sur scène – cultivant sans pudeur l'étrange, la cumulation et la juxtaposition baroque des sens, « les forces chaotiques enfouies dans la chair¹² », en passant par un emploi des fluides corporels qui évoque sans doute l'actionnisme viennois, tout en se montrant beaucoup plus imprégné de « bouffonnerie » et d'ironie. Fabre a commencé sa carrière sans que cette dernière en soit une, organisant des interventions performatives censées choquer les citoyens d'Anvers, sa ville natale.

Avec sa compagnie théâtrale Troubleyn, il est consacré dans les années '80 comme un grand artiste de la scène en Europe comme aux États-Unis : bien que son

⁹ Anthony Julius, « A Transgressive Work and Its Defences », *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames&Hudson, 2002, p. 23.

¹⁰ « Faire l'analyse, la chronique, le procès et la critique de la violence, c'est raisonner par dissonance, c'est déjouer, défaire, déconstruire et fabriquer en retour des perceptions, des consciences, des concepts et des visions d'en-bas, au sol, des mondes intérieurs, comme autant de positivités historiques, de densités charnelles ; c'est ouvrir, relayer et raviver de la conflictualité. », Elsa Dorlin, « Travailler la violence », *Centre National de la Danse*, <https://www.cnd.fr/fr/program/2847-seminaire-elsa-dorlin> [consulté le 20 novembre 2021].

¹¹ « du latin, *transcendere*, de *trans*, au-delà, et *scandere*, monter », *Le Littré*, <https://www.littre.org/definition/transcendant> [consulté le 20 novembre 2021].

¹² Pierre Sterckx, « Les émulsions gothiques de Wim Delvoye », *Êres* (« Chimères »), no. 2/2010, p. 153.

art ne fasse pas l'unanimité (ce ne fut jamais le cas, par ailleurs), les critiques finissent par admettre que « sa place se trouve parmi les metteurs en scène européens de premier rang¹³. » Au long des décennies, ses expériences urbaines de jeunesse se transforment en productions prodigieuses et spectaculaires et trouvent leurs places dans la programmation des festivals les plus prestigieux au monde. Accueilli comme un génie de la transgression ou, bien au contraire, hué à la Cour d'honneur d'Avignon en 2005¹⁴, Jan Fabre est pour Hans-Thies Lehmann l'un des plus brillants représentants du théâtre postdramatique qu'il a théorisé¹⁵.

Quant à son rapport avec la transgression, c'est Jan Fabre même qui avoue son goût pour l'interdit et pour une forme d'art qui ne saurait se séparer de la notion de délit. Il raconte ses premières rencontres avec l'art par la notion d'infraction, évoquant une jeunesse agitée, où il participait au cambriolage des villas des riches parce qu'il aimait « l'idée de risque et la tension¹⁶ ». Au-delà de la réception purement esthétique de ses créations les plus génératrices de controverses dans le milieu du théâtre contemporain (*C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir*, 1980 ; *Le pouvoir des folies théâtrales*, 1984 ; *L'histoire des larmes*, 2005 ; *Je suis sang*, 2007 ; *Orgie de la tolérance*, 2009 ; *Mount Olympus*, 2014), ses pratiques sont largement débattues et contestées à partir des années 2010, surtout après les accusations de « harcèlement sexuel » et d'« humiliations » avancées par plusieurs de ses ex-collaboratrices et collaborateurs¹⁷. Si cette controverse reste encore à être réglée par la justice¹⁸, on ne peut pas ignorer le fait que les fervents débats autour de cette problématique ont eu pour conséquence la mise en lumière d'une différence radicale entre la manière dont deux générations différentes de créateurs regardent la question des *limites corporelles* lors d'un processus de travail¹⁹.

¹³ Notre traduction du texte original en anglais, Arnd Weseman, « Jan Fabre. Belgian Theatre Magician », *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, no. 4/ 1997, p. 41.

¹⁴ « Avec cette œuvre, le chorégraphe anversois se heurte au conservatisme d'une part de la critique et provoque une violente controverse sur les limites de la représentation. Une partie de la critique et des spectateurs iront jusqu'à voir dans ce choix de programmation le signe de la *'déchéance du Festival'* et dénoncent une dérive obscène. », Céline Leclère, « Quand Avignon se met à huer : 5 pièces à scandale », *France Culture*, le 20 juillet 2020, <https://www.franceculture.fr/theatre/quand-avignon-se-met-a-huer-5-pieces-a-scandale> [consulté le 22 novembre 2021].

¹⁵ Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduction Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

¹⁶ « Interview. Jan Fabre – (With French Subtitles) », *Artnet*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc> [consulté le 22 novembre 2020].

¹⁷ « Open letter: #metoo and Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre> [consulté le 22 novembre 2021].

¹⁸ La réplique de Jan Fabre à la lettre citée se trouve ici : « Right of reply Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/right-of-reply-troubleyn--jan-fabre> [consulté le 22 novembre 2021].

¹⁹ Voir, par exemple, la réaction de plusieurs chorégraphes belges notables – dont Wim Vandekeybus, Lara Barsaq, Ondine Cloez, Jan Martens, Alexander Vantournhout ou Mette Ingvartsen – qui invitent tous les participants au secteur culturel national à « nommer et les reconnaître [notre note : les problèmes] avec courage et lucidité », tout en lançant un appel en faveur du « bien-être au travail » : « Nous devons assumer les responsabilités de notre secteur,

Orgy of tolerance/ Orgie de la tolérance (2009) contribue, au-delà de la dramaturgie et des choix esthétiques en soi, à la construction d'une image fort parlante à ce qui est de la mobilité des facteurs sociaux privilégiant une réception ou autre. Invitant sur scène neuf performeurs qui s'adonnent à une multitude de gestes transgressifs – de l'automutilation à l'extase orgasmique, de la terreur des pratiques sadomasochistes à la vénération sexuelle des produits de luxe –, Fabre semble être passé, après avoir choqué les audiences au nom de la libération désinhibée et rituelle du corps, à une phase où il opère *la transgression des transgressions* qu'il avait portées lui-même sur scène.

Dans *L'histoire des larmes*, dans *Je suis sang* ou dans *Requiem pour une métamorphose*, pour n'en nommer que quelques titres, on peut assez facilement distinguer entre le corps oppresseur et le corps opprimé, pour qui la libération sexuelle et la découverte viscérale et violente de sa propre corporalité signifie une forme de résistance à la tyrannie du bourreau. *Orgy of tolerance* se dirige vers un sens légèrement différent et se penche sur des figures peu susceptibles d'éveiller une forme d'empathie chez le spectateur : les riches affaiblis, les privilégiés, les gâtés d'un système capitaliste injuste²⁰ fondé sur la satisfaction excessive des plus puissants. Toutefois, l'artiste anversoise évite de donner des verdicts et privilégie une forme d'ambiguïté censée nuancer les potentielles conclusions manichéennes :

L'orgie du titre, c'est l'extase, l'orgasme de la consommation : se faire plaisir, parfois littéralement, en tenant sa place dans la licence, l'outrance et la dépense, de préférence avec beaucoup de zéros. La tolérance ? C'est se demander si quelque chose, aujourd'hui, peut encore choquer : sommes-nous prêts à tout accepter ? Notre société est à la fois extrêmement précautionneuse dans certains domaines, mais finalement immensément tolérante pour la plupart des autres²¹.

Orgy of tolerance s'inscrit ainsi dans une lignée de pensée qui constate *l'épuisement de la transgression* dans l'art contemporain. Les excès corporels, les lancements débridés dans les actes sexuels les plus « exotiques » – où un sac de luxe et un fauteuil Chesterfield, mais aussi un Jésus aliéné et asocial peuvent servir comme stimulant du désir charnel – finissent par ne plus choquer personne. Tous ces éléments s'y allient pour reformuler jusqu'à la redondance la conclusion sordide qu'il ne nous reste rien à transgresser dans ce nouveau siècle. Dans un décor minimaliste et froid, une vraie olympiade de la masturbation se déclenche dès les premières secondes, un regard que Fabre qualifie d'ironique par rapport à l'obsession de la performance sexuelle et du bien-être dans les sociétés occidentales : « Un homme doit avoir tant d'éjaculations, une femme tant d'orgasmes, pour être dans la norme du bien-être et du plaisir dictée

un collectif de chorégraphes réagit à l'affaire Jan Fabre », *Le Soir*, le 20 septembre 2018, <https://www.lesoir.be/179556/article/2018-09-20/nous-devons-assumer-les-responsabilites-de-notre-secteur-un-collectif-de> [consulté le 22 novembre 2021].

²⁰ Jan Fabre désigne Henri Marcuse, philosophe et sociologue marxiste, théoricien du phénomène mai 1968, parmi les sources d'inspiration idéologique du spectacle.

²¹ Programme du spectacle *Orgy of tolerance* dans le cadre du Festival d'Avignon, 63^e édition, 2009, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022> [consulté le 28 novembre 2021].

par les médias, cette sorte de dictature du bonheur. On tente de pousser cela jusqu'à l'absurdité dans ce concours de sexe²². »

Les actes performatifs autrefois susceptibles d'être scandalisateurs et de créer une controverse similaire à celle d'Avignon 2005 s'enchaînent sans pourtant véritablement offenser les spectateurs de 2009. Ni les corps nus, ni les sexualités en dérive et centrées sur les objets de luxe, ni les accouchement des produits de supermarché par les trois femmes assises en dessus des caddies, ni l'autoviolentation par le biais d'un fusil pénétrant les organes génitaux ne font plus scandale. Au contraire, un nombre considérable de chroniqueurs et de critiques mettent en avant l'effet inverse créé par la dénonciation des excès spécifiques à la société de consommation : « Rien n'est insoutenable, tout est regardable, hélas ! Faussement provocateur, ce spectacle est en fait politiquement correct, pourfendant le bourgeois dans une prétendue bien pensance de gauche, où chacun en prend gentiment pour son grade²³. » Ou encore : « sa vision de la superficialité de la thérapie de la marchandise prend une vingtaine d'années de retard²⁴. »

Un autre aspect à noter en lien avec la fonction des limites dans ce cadre dramaturgique fondé sur une intention transgressive est constitué par ce que l'on pourrait appeler une crise de la représentation. Cette dernière surgit essentiellement de deux sources : il s'agit, d'un côté, de déterminer la légitimité de l'acte de donner voix, à travers les corps des performeurs, à des discours racistes et haineux dans le but de le dénoncer. D'un autre côté, il est question du statut même que Fabre détient à l'intérieur dudit système. Dans le premier cas, la représentation est potentiellement mise en crise par le recours à un artifice dramaturgique qui semble contredire l'ambition initiale du concepteur du spectacle, c'est-à-dire montrer « de quoi les hommes et les femmes sont capables et en leur faisant subir les pires outrages²⁵. » Mais cette stratégie de mise en avant de la violence n'est pas sans risque, car « [l]e spectateur est alors tiraillé entre ce théâtre des corps qui exprime l'impossible jouissance et ce relâchement dans la parole qui traduit une contamination des idées d'extrême droite contre lesquels [sic] ces artistes se prononcent²⁶. »

En second lieu, la crédibilité de la représentation est mise en péril par le statut hors-scène de l'auteur du spectacle : si l'on peut reprocher à l'artiste le fait qu'il est bien intégré, voire participant/ complice au système dénoncé qui domine le marché, y compris celui de l'art contemporain, Fabre se défend en assumant non sans honnêteté les privilèges dont il y jouit. Il se confesse ainsi lorsqu'il aborde, dans le cadre d'un entretien, la mise en scène du discours collectif final où les performeurs s'attaquent verbalement au « maître » qu'il incarne (« Vas te faire enculer, Jan

²² Entretien avec Jan Fabre, propos recueillis par Antoine de Baecque pour le Festival d'Avignon, 2009, p. 1, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022> [consulté le 28 novembre 2021].

²³ Delphine Goater, « *L'orgie de la tolérance* de Jan Fabre : Politiquement (in)correct », *Resmusica.com*, le 3 avril 2009, <https://www.resmusica.com/2009/04/03/politiquement-incorrect/> [consulté le 1^{er} décembre 2021].

²⁴ Notre traduction du texte original en anglais, Mark Fisher, « Orgy of tolerance », *The Guardian*, le 15 avril 2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/15/review-orgy-of-tolerance> [consulté le 1^{er} décembre 2021].

²⁵ Antoine de Baecque, entretien avec Jan Fabre, *art. cit.*

²⁶ Pascale Caemerbeke, « Quand la subversion nourrit la norme. La chambre d'Isabella de Jan Lauwers », *Essais*, « Normes communiquées, normes communicantes », no. 7/2015, p. 98.

Fabre! ») : « Tous les clichés sont mis en pièces, et je suis moi-même devenu une figure type, un cliché. Je reçois des subventions. Je suis dans le système des arts, dans la société du spectacle, comme une sorte de bouffon [...]. » Si le fait d'assumer ce statut dans la vie civique ainsi que dans la manière dont il se met en représentation est louable, reste à voir si l'honnêteté suffit pour faire en sorte que le spectateur ne se sente pas « culpabilisé » et dominé par la « position haute²⁷ » de la seule instance capable de décider à quel point et de quelle manière les limites de la représentation peuvent être franchies. Et qui peut dire quelle est la limite entre l'auto-gratulation et la tentative de l'artiste vivant « dans une société qui aspire à l'instrumentaliser²⁸ » de reconquérir « sa liberté dans la dérision pathétique de lui-même²⁹ ? »

Orgy of tolerance est un spectacle esthétiquement très généreux, où Fabre renonce à sa propension pour les décors lourds pour faire place à un minimalisme qui n'échappe bien sûr pas aux insertions spécifiquement fabriennes. Énergiques et stimulants dans leurs corps d'une plasticité minutieuse et gracieuse même pendant les moments les plus brutaux de la représentation, les performeurs ne déçoivent pas. De surcroît, le fait même d'ouvrir le débat sur le statut du metteur en scène est l'un des mérites importants du spectacle. Toutefois, si l'on se réfère au rapport avec la notion de limite performative – qui se trouve au cœur même de la conception dramaturgique – il n'est pas difficile de constater que la dénonciation de la (pseudo)transgression peut s'avérer aussi sordide que sa banalisation.

La transe ou la limite repliée sur le corps performatif :

***Today Is a Beautiful Day* de Youness Aboulakoul**

Interrogé dans le cadre d'une intervention télévisée quelle était la catégorie de violence ciblée dans sa performance *Today Is a Beautiful Day*, Youness Aboulakoul répond sereinement et explique le fait qu'il ne s'intéresse à aucune forme de violence en particulier, la préoccupation pour la représentation de la violence allant seulement dans le sens des effets sur le corps³⁰. La note d'intention du spectacle le confirme :

En s'interrogeant sur la violence, *Today Is a Beautiful Day* est un solo qui cherche ce que la violence implique pour le corps et quelles en sont les résonances. Que cette violence soit physique, symbolique, psychique ou même invisible; qu'elle touche de manière directe ou indirecte, elle fait résonner les organes, les os, la peau jusqu'à entrer dans les rêves³¹.

Danseur, chorégraphe, compositeur de musique électronique, artiste plasticien, Youness Aboulakoul (n. 1987) fait son entrée dans l'univers de la danse

²⁷ Pascal Bély, « Bilan du Festival d'Avignon 2009 : la crise? », *Festivalier.net*, le 1^{er} août 2009, <https://www.festivalier.net/2009/08/bilan-du-festival-avignon-2009/> [consulté le 1^{er} décembre 2021].

²⁸ Catherine Grenier, « Faire la bête », *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008, p. 183.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ « Culture Box l'émission – Youness Aboulakoul », <https://vimeo.com/535179997> [consulté le 10 décembre 2021].

³¹ Note d'intention du spectacle *Today Is a Beautiful Day* (ressource fournie par Youness Aboulakoul).

en explorant les danses traditionnelles marocaines et le style hip-hop. Ses collaborations en tant que danseur contemporain lui offrent l'occasion de travailler avec des chorégraphes notables, souvent eux-mêmes héritiers de multiples cultures (Christian Rizzo, Khalid Benghrib, Radhouane El Meddeb, Bernardo Montet, Alexandre Roccoli, Filipe Lourenço)³². Depuis la première création qu'il signe en tant que chorégraphe (*Logos*, 2010) jusqu'au solo *Today Is a Beautiful Day* (2019), en passant par *Les Architectes* (2018, en collaboration avec l'artiste visuel Youness Atbane) et *Mille Mille* (2022, première aux SUBS Lyon), la limite y est toujours présente, plus ou moins directement.

Bien que l'espace ne nous permette pas d'aller plus loin dans l'analyse d'un phénomène plus large visant l'évolution de la danse contemporaine post-2010, il ne serait pas exagéré d'affirmer que l'exploration de la limite dans les spectacles de Youness Aboulakoul illustre une tendance de plus en plus manifeste chez les artistes « milléniaux³³ ». Sans plonger dans des généralités réductrices, force est de constater que ce qui se profile à l'horizon des pratiques chorégraphiques des dernières années³⁴ aide à tracer quelques différences essentielles par rapport aux chorégraphes et aux metteurs en scène qui ont émergé dans les années '80 et '90. L'une de ces différences concerne spécifiquement l'approche envers la notion de limite. Le franchissement de la limite dans les spectacles des dernières dix années abordant la violence semblent ne plus concerner l'audience en priorité. Au contraire, les spectateurs sont invités à assister, voire accompagner, les artistes qui se retrouvent dans un processus de franchissement de *leurs* propres limites corporelles, sans que la valeur de choc se fasse ressentir au point où l'attention du spectateur soit perturbée ou détournée. En même temps, pour le chorégraphe français la limite sert aussi comme point de départ d'une réflexion autour des frontières physiques façonnant l'espace collectif et individuel qui nous est donné :

Youness Aboulakoul envisage la limite frontalière dans ses dimensions physiques, symboliques et imaginaires pour en souligner toutes les ambivalences. Ligne de démarcation ou seuil de transgression, elle contient en effet autant qu'elle repousse, protège autant qu'elle exclut, autorise la traversée autant qu'elle interdit le franchissement. Elle est à la fois visible et invisible, tangible et insaisissable, marquée au sol et inscrite dans les esprits³⁵.

Today Is a Beautiful Day se déroule dans un espace-installation, où le performeur se voit entouré par des objets métalliques qui aident à créer une géométrie minimaliste sur le plateau de danse. Le corps performatif se laisse entraîner par la

³² Site officiel de Youness Aboulakoul, <https://www.younessaboulakoul.com/about> [consulté le 10 décembre 2021].

³³ Terme qui fait référence à la génération née entre 1980 et 2000, également désignée par le terme « génération Y ».

³⁴ Par la phrase « pratiques chorégraphiques », nous ne nous limitons pas à la référence exclusive de certaines directions esthétiques et dramaturgiques : nous incluons ici également l'émergence d'un nouvel appareil éthique, de plus en plus présent dans lumière du mouvement #metoo et où les notions de *care* (voir Fabienne Brugère, « L'éthique du 'care' », PUF, 2017), de justice sociale et de sensibilité envers les enjeux raciaux et de genre sont tout aussi importants que le produit esthétique final rendu public.

³⁵ Note d'intention du spectacle *Mille Miles* de Youness Aboulakoul. Ressource fournie par l'artiste.

résonnance issue de son interaction avec les jeux de lumière, avec les sonorités musicales et ambiantes, ainsi qu'avec les objets (à noter les bols métalliques qu'il manipule constamment au long de la performance). Dans ce processus, il n'interagit jamais de manière directe avec le public : « Il n'y a rien d'autre, seulement la violence et moi dans un espace de négociation avec ma propre conscience, mon corps-objet est face à ses propres pulsions et impulsions³⁶. » Malgré la violence évoquée dans le discours autour des intentions dramaturgiques, le spectateur n'est à aucun moment exposé aux manifestations de la violence physique : c'est toujours l'artiste qui absorbe et travaille (avec) la violence physique et symbolique accumulée dans son corps « porteur d'alerte³⁷ » et qui cherche « à trouver des réactions sensibles à ce qui nous atteint virtuellement, dans l'urgence de l'immédiateté [...] »³⁸.

La limite est donnée ici comme une frontière à franchir sur le territoire du corps même, un corps où conflits sociaux, guerre et remède s'agglomèrent et en revendiquent la possession³⁹ : « Nourrie par la violence qui déborde, cette pièce, la troisième d'Aboulakoul, charge la danse et le théâtre d'exorciser cette brutalité en imaginant un paysage plastique paradoxal. Entre beauté et chaos, danse et installation, le chorégraphe [...] formalise sa bataille intime et la partage sur scène⁴⁰. » C'est en franchissant la limite de l'endurance de son propre corps que l'artiste fait détourner le sens de cette première dans une direction qui suggère la proximité avec la notion de *liminalité* turnerienne⁴¹, soit la deuxième phase du drame social tel que théorisé par l'anthropologue américain : « Pendant la nouvelle phase de transition, appelée 'marge' ou 'limen' (qui veut dire 'seuil' en latin), les sujets rituels traversent une période et un espace imprégnés d'ambiguïté, une sorte de purgatoire social [...] »⁴².

Si ce qu'Aboulakoul propose sur scène dans *Today...*, ainsi que dans une série d'autres performances dans lesquelles il est impliqué en tant qu'interprète et/ ou chorégraphe, est circonscrit à des manifestations trop récentes pour pouvoir en tirer

³⁶ Note d'intention du spectacle *Today Is a Beautiful Day*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ L'artiste évoque dans les notes d'intention citées plusieurs conflits et turbulences socio-politiques ardentes en 2019 : « Italie, Brésil, Tchétchénie, États-Unis, extrémismes religieux, violation des droits de l'homme, crimes de guerre... nous sommes de plus en plus confrontés à la violence et assistons à la montée d'extrémismes animés par la violence. »

⁴⁰ Rosita Boisseau, « Youness Aboulakoul – Today Is a Beautiful Day », *Télérama*, <https://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/youness-aboulakoul-today-is-a-beautiful-day,n6696920.php> [consulté le 10 décembre 2021].

⁴¹ Bien que les théories anthropologiques de Turner autour du rituel puissent être jugées obsolètes sous certains aspects liés à l'avancement des sociétés occidentales lors des dernières deux décennies (Turner est mort en 1983), il n'en est pas moins vrai que la séquenciation du *drame social*, inspirée à son tour du modèle vangennepien, reste largement applicable même aujourd'hui dans la sphère théâtrale-performative et ce, grâce au potentiel hautement dramaturgique que sa théorie anthropologique implique. C'est pour cela que nous évoquons la figure de Victor Turner ici, sans souhaiter pour autant créer des analogies entre le drame social turnerien et l'appareil dramaturgique spécifique à la performance ici analysée.

⁴² Notre traduction du texte original en anglais, Victor Turner, « Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual. An Essay in Comparative Symbolology », *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 24.

des conclusions définitives, nous tentons néanmoins de suggérer l'hypothèse selon laquelle le franchissement de la limite dans ses spectacles s'attache à la *transcendance* plutôt qu'à la transgression. Lorsque le concept de transcendance est chargé de significations théologiques, mystiques et philosophiques lourdes et beaucoup plus amples que ce que nous employons comme cadre théorique dans cette recherche, il nous suffit, afin d'appuyer notre point de vue, de recourir à l'étymologie du terme, soit « franchir en montant, surpasser⁴³. » Cette forme de transcendance, à laquelle nous n'assignons pas (ou du moins non sans beaucoup de retenue) une compréhension métaphysique, se traduit dans maintes performances d'Aboulakoul par l'exploration même de la *transe* comme expérience purement physique.

C'est peut-être la mise en transe du corps performatif qui permet un traitement de la limite s'inscrivant à la fois dans un sens transgressif – c'est-à-dire dans un acte pur et simple de franchissement des limites – et dans une forme de rituel personnel/ personnalisé, sans que ce dernier s'accomplisse avec la participation manifeste de la violence. À part *Today...*, *The Black Table* (chorégraphie de Khalid Benghrib, Cie 2K.Far, 2015), *Au temps où les Arabes dansaient* (chorégraphie de Radhouane El Meddeb), *Hadra* (conception Alexandre Roccoli, Yassine et Youness Aboulakoul, 2018), mais aussi *Les Architectes* sont des créations chorégraphiques où le corps dansant de Youness Aboulakoul se met en transe (ou dans une disposition physique qui l'évoque) d'une manière qui rappelle l'exercice de transe « contrôlée » que Fabre pratique avec ses performeurs⁴⁴. Les yeux révoltés, un corps exalté donnant à la fois la sensation d'ancrage confiant au sol et d'élévation gracieuse, le calcul rigoureux des mouvements ritualisés, l'abandonnement glorieux à la force des rythmes de la musique *gnaoua*⁴⁵ – ce sont tous des gestes qui valorisent la mise en acte de la transe sans toutefois perdre ni l'équilibre ni la conscience du pacte fictif spécifique à une représentation sur scène.

Dans *Today Is a Beautiful Day*, la transe se traduit par la somme des gestes à travers lesquels le performeur pousse les limites de l'endurance du corps en se laissant assujéti à l'épuisement, à l'invisibilisation du regard (à noter la récurrence des bols métalliques qui couvrent son visage), à la course à la fois énergique et absurde qu'il mène dans l'installation brièvement transformée en labyrinthe. Dans ce contexte où virtuosité marathonnienne, frénésie du mouvement libre et libérateur et repos rituel se conjuguent, le spectateur peut facilement imaginer la sueur, les pulsations, les palpitations et les vibrations qui habitent le corps de l'artiste, en absence de tout recours plastique à la violence de la part de ce dernier.

Pour aller plus loin, nous sommes tentée de dire que les signes évidents de l'*épuisement* physique ont une fonction similaire aux manifestations corporelles

⁴³ Voir note 10.

⁴⁴ Il est important de noter que la transe dans les spectacles de Fabre est généralement accompagnée des manifestations radicales de la violence physique, ce qui n'empêche néanmoins pas qu'une grande attention soit accordée à la rigueur de l'exécution : « Il [le performeur] essaie d'être pleinement conscient de son corps dans le temps et dans l'espace, ce qui lui permet de prendre les décisions appropriées », ou encore « La construction entraîne l'extase par le biais de la discipline imposée. La discipline est génératrice de liberté. », comme le souligne Jan Fabre en dialogue avec Luk Van den Dries, dans Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005, p. 344, p. 363.

⁴⁵ En référence avec le spectacle *Hadra*, inspiré des rituels des confréries mystiques nord-africaines, dont les pratiques musicales et religieuses sont désignées par le terme *gnaoua*.

beaucoup plus violentes que l'on saisit dans les spectacles de Jan Fabre, Rodrigo Garcia ou Angélica Liddell. Sans voir ni sang, ni automutilation, ni agression sexuelle, les traces que l'épuisement⁴⁶ inscrit sur le corps du performeur – sueur, essoufflement, désistement temporaire – y sont pour témoigner néanmoins d'une *consumation* que le corps médiateur de l'artiste accepte d'intégrer en soi.

L'apparition de la transe au cœur des spectacles chorégraphiques des dernières années est de plus en plus fréquente et ce, dans un sens qui exclut la violence physique (en excès) sans toutefois occulter le franchissement parfois radical des limites du propre corps. Cela témoigne fort des tendances vers lesquelles se dirige une génération de chorégraphes pour qui audace ne veut plus forcément dire « choquer ». Mises à part les créations de Youness Aboulakoul analysées dans cette section, les œuvres des chorégraphes provenant de milieux esthétiques différents tels que Maude Le Pladec, Tatiana Julien, Pablo Girolami et Giacomo Todeschi (Cie Ivona), Gisèle Vienne, Olivier Dubois ou Alessandro Sciarroni constituent seulement parmi d'autres exemples qui semblent façonner cette nouvelle réalité des liens existants entre danse, rituel, transgression et transcendance au début des années 2020.

En guise de conclusion :

limites de la radicalité du corps, limites de l'interprétation

Dans cette exploration du sens de la limite sur la scène contemporaine, nous avons mis en avant l'œuvre de deux créateurs de spectacles pluridisciplinaires que nous avons jugés représentatifs de deux générations différentes, imprégnées de visions esthétiques, sociales et culturelles qui se ressemblent et s'écartent à la fois. Nous avons ainsi tenté de décortiquer une série de manifestations spécifiques à travers lesquelles la violence, physique ou symbolique, irradie sur scène. La dissémination de ladite violence se fait dans des sens qui mènent de manière prédominante soit à la transgression (Jan Fabre), soit à une nouvelle forme de transcendance que l'on peut saisir chez plusieurs jeunes créateurs. Nous n'avons pas donné cours à cette examen critique sans craindre le fait qu'une telle démarcation risque d'amplifier une impression de scission ou, encore pire, de catégorisation entre de « bonnes » ou de « mauvaises » pratiques à ce qui est du travail avec la limite. Si nous ne sommes pas sûre d'avoir surmonté ce défi qui consiste en la simple mise en miroir de deux univers différents sans trancher des verdicts ou des prescriptions, nous souhaitons néanmoins préciser que ces propos ne sont que le début d'une recherche sur les réalités performatives-chorégraphiques actuelles dont le développement nous laissera encore beaucoup à découvrir, à contester, à reformuler et à repenser.

BIBLIOGRAPHIE

Baecque, Antoine de, entretien avec Jan Fabre pour le Festival d'Avignon, 2009, p. 1, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022>.

⁴⁶ Nous tenons à préciser que cette vision sur le lien entre épuisement et violence doit beaucoup aux réflexions de Florian Gaité telles qu'articulées dans son recueil d'essais critiques intitulé *Tout à danser s'épuise*, Aurillac, Sombre torrents, 2021. Nous lui remercions de la manière dont son ouverture au dialogue et le travail de diffusion de ses expérimentations critiques ont contribué à nourrir un nouveau regard sur des notions telles que le rituel, l'extase ou l'épuisement.

- Bély, Pascal, « Bilan du Festival d'Avignon 2009 : la crise? », *Festivalier.net*, le 1^{er} août 2009, <https://www.festivalier.net/2009/08/bilan-du-festival-avignon-2009/>.
- Boisseau, Rossita, « Youness Aboulakoul – Today Is a Beautiful Day », *Télérama*, <https://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/youness-aboulakoul-today-is-a-beautiful-day,n6696920.php>.
- Caemerbeke, Pascale, « Quand la subversion nourrit la norme. *La chambre d'Isabella* de Jan Lauwers », *Essais*, « Normes communiquées, normes communicantes », no. 7/2015.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr>.
- « Culture Box l'émission – Youness Aboulakoul », <https://vimeo.com/535179997>.
- Dorlin, Elsa, « Travailler la violence », *Centre National de la Danse*, <https://www.cnd.fr/fr/program/2847-seminaire-elsa-dorlin>.
- Dries, Van den, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*, traduit du néerlandais par Monique Nagielkopf en collaboration avec Michèle Tys, préface de Hans-Thies Lehmann, Paris, L'Arche, 2005.
- « Interview. Jan Fabre – (With French Subtitles) », *Artnet*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc>.
- Fisher, Mark, « Orgy of tolerance », *The Guardian*, le 15 avril 2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/15/review-orgy-of-tolerance>.
- Gaité, Florian, *Tout à danser s'épuise*, Aurillac, Sombre torrents, 2021.
- Gagnebin, Murielle, « Art et perversité : le cas Gina Pane », *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Goater, Deplphine, « *L'orgie de la tolérance* de Jan Fabre : Politiquement (in)correct », *Resmusica.com*, le 3 avril 2009, <https://www.resmusica.com/2009/04/03/politiquement-incorrect/>.
- Grenier, Catherine, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008.
- Julius, Anthony, *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames&Hudson, 2002.
- Le Breton, David, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, Le Seuil, no. 1/2013, pp. 99-110.
- Lebovici, Elisabeth, « ARTS. Scato, maso, chirurgical. À Marseille, retour sur le *body art* des années 70, dans sa version sombre et gore. Avec les œuvres d'Otto Mühl, Hermann Nitsch, Frédérique Petzold... Quand l'art se fait la peau », *Libération*, le 17 août 1996, https://www.liberation.fr/culture/1996/08/17/arts-scato-maso-chirurgical-a-marseille-retour-sur-le-body-art-des-annees-70-dans-sa-version-sombre-_180706/.
- Leclère, Céline, « Quand Avignon se met à huer : 5 pièces à scandale », *France Culture*, le 20 juillet 2020, <https://www.franceculture.fr/theatre/quand-avignon-se-met-a-huer-5-pieces-a-scandale>.
- « Lemonism X Actionism », *Mumok.at*, le 21 juillet 2015, <https://www.mumok.at/en/events/lemonism-x-actionism>.
- Littre, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, *Littre.org*, <https://www.littre.org/>.
- Mille Miles, note d'intention du spectacle. (Ressource fournie par Youness Aboulakoul).

- Noce, Vincent, entretien avec Andres Serrano, Vincent Noce, « Je n'ai aucune sympathie pour le blasphème », *Libération*, le 19 avril 2011, https://www.liberation.fr/arts/2011/04/19/je-n-ai-aucune-sympathie-pour-le-blaspHEME_730037/.
- « 'Nous devons assumer les responsabilités de notre secteur', un collectif de chorégraphes réagit à l'affaire Jan Fabre », *Le Soir*, le 20 septembre 2018, <https://www.lesoir.be/179556/article/2018-09-20/nous-devons-assumer-les-responsabilites-de-notre-secteur-un-collectif-de>.
- « Open letter: #metoo and Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre>, consulté le 22 novembre 2021.
- Programme du spectacle *Orgy of tolerance* dans le cadre du Festival d'Avignon, 63^e édition, 2009, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022>.
- « Right of reply Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/right-of-reply-troubleyn--jan-fabre>.
- Sterckx, Pierre, « Les émulsions gothiques de Wim Delvoye », *Ères* (« Chimères »), no. 2/ 2010.
- Tap-Poitiers.com*, <https://www.tap-poitiers.com/spectacle/som-faves/>, consulté le 20 novembre 2021.
- Today Is a Beautiful Day*, note d'intention du spectacle. (Ressource fournie par Youness Aboulakoul).
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Weseman, Arnd, « Jan Fabre. Belgian Theatre Magician », *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, no. 4/ 1997.
- Youness Aboulakoul, Site officiel, <https://www.younessaboulakoul.com/about>.

Note : Remerciements à l'équipe de la Compagnie Troubleyn/ Jan Fabre et au chorégraphe Youness Aboulakoul qui nous ont gentiment mis à disposition les enregistrements des spectacles analysés, ainsi que le programme, les notes d'intentions et les textes des performances.

**DISSIDENCE ET TRANSGRESSION
DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION DE LA PIÈCE
LE RÊVE D'URMILA INSPIRÉE DU RAMAYANA ET DU KATHAKALI
DANS UN CONTEXTE DE CONTROVERSE**

Dissent and transgression in the creative process of the play Urmila's Dream inspired by the Rāmāyana and Kathakali dance in the context of a controversy

In 2018, two controversies erupted in Montreal around director Robert Lepage's latest creations accusing him of cultural appropriation. A few weeks later, the play *Le rêve d'Urmila* was presented as part of my creative laboratory for the Doctorate in *Littérature et arts de la scène et de l'écran* at Université Laval in Quebec City. Inspired by a myth and a traditional Indian dance, how do we deal with transgression and dissent in a creative work that is rooted in another culture?

Key-words : *Cultural appropriation, controversy, dissent, transgression, Kathakali, Rāmāyana, creation, interculturality*

Depuis les premiers contacts de l'Occident avec les arts de la scène orientaux, nous avons assisté à une multitude d'expériences et de créations inspirées de ceux-ci. Traduction, imitation, réinterprétation, intégration, appropriation, emprunt à une autre culture, les différentes formes artistiques ont toujours évoluées au gré des déplacements humains. À l'aire de la mondialisation de l'information, alors que la vitesse des communications s'accélère et que les échanges culturels explosent, les créations théâtrales d'aujourd'hui explorent de nouvelles frontières. Elles empruntent à des traditions étrangères, des textes, des codes gestuels, des esthétiques autres, ou mettent en scène l'altérité. Les critiques de toutes sortes et des oppositions surgissent de toutes parts motivées par la variété des points de vue : décolonisation, rectitude politique, préservation de la tradition, protectionnisme d'une forme traditionnelle, etc. Un peu partout dans le monde, le XXI^e siècle a vu apparaître un courant de rectitude politique qui valorise la pureté de la tradition, la conservation du patrimoine national, la défense du caractère sacré de certains rites, condamnant toute appropriation, toute utilisation d'éléments matériels ou immatériels issus d'une culture autre, toute forme de transformation et de transgression de la tradition. L'Office québécois de la langue française définit l'appropriation culturelle comme « l'utilisation, par une personne ou un groupe de personnes, d'éléments culturels appartenant à une autre culture, généralement minoritaire, d'une manière qui est jugée offensante, abusive ou inappropriée². » Ces voix qui s'élèvent ne sont généralement pas celles des praticiens qui demeurent plus ouverts à la transgression des pratiques traditionnelles et à la

¹ Université Laval, Québec, Canada.

² Office québécois de la langue française, « Fiche terminologique : appropriation culturelle » [en ligne], http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26542525 (Consulté le 14 décembre 2021).

dissidence des contenus.

À l'été 2018, à Montréal, au Québec, au Canada, un débat a fait rage autour de la question « Qui a le droit de raconter quoi ? ». Deux créations de Robert Lepage, metteur en scène de renommée internationale originaire de la ville de Québec, ont fait l'objet d'une profonde controverse sur le respect de la tradition de l'autre et sur la représentation des minorités visibles sur scène. Cette controverse a éclaté alors que j'étais en pleine répétition pour ma pièce *Le rêve d'Urmila*, présentée dans le cadre de ma recherche doctorale à l'Université Laval, à Québec. Inspirée d'un mythe hindou et de la danse-théâtre kathakali, je mettais en scène le personnage d'Urmila, un des personnages mineurs du *Rāmāyana*, l'un des deux récits épiques de l'Inde classique. Dans le contexte de la controverse autour de l'appropriation culturelle, comment le public allait-il recevoir mon travail, présenté en septembre, quelques semaines après la crise médiatique et culturelle autour de Lepage ? J'avais conscience de transgresser les règles du kathakali, un théâtre dansé de l'Inde que j'avais étudié en Inde au début des années 1980, et de proposer un point de vue dissident sur les personnages masculins du *Rāmāyana* à travers ma relecture de l'histoire d'Urmila. Ma création était profondément ancrée dans la culture indienne mais n'importe qui pouvait m'accuser d'appropriation culturelle, comme Lepage l'avait été deux mois plus tôt !

***SLĀV*, le déclencheur de la controverse**

Robert Lepage est un artiste multidisciplinaire, né et établi dans la ville de Québec. En tant qu'auteur, interprète, scénographe et metteur en scène, il travaille, joue et dirige des pièces de théâtre, des opéras et des installations multidisciplinaires dans le monde entier. Au début de la soixantaine, Lepage est l'un des premiers artistes de théâtre de la province de Québec à avoir abordé le choc des cultures par le biais de son art. Avec sa compagnie Ex-Machina, il compte plus de vingt créations et projets en tournée dans le monde entier.

Peu après la première du spectacle musical *SLĀV*, le 26 juin 2018, de vives protestations se sont élevées dans la communauté noire de Montréal, autour de la question « qui a le droit de chanter ces chansons ? » et « comment se fait-il que la chanteuse principale soit une femme blanche ? ». Programmé au Festival International de Jazz de Montréal (FIJM), *SLĀV* mettait en scène la populaire chanteuse française Betty Bonifaci interprétant des chants d'esclaves de tradition afro-américaine accompagnée par un chœur de six femmes dont deux chanteuses noires. Mis en scène par Robert Lepage et produit par Ex-Machina, le FIJM avait programmé seize représentations de *SLĀV*. Selon l'édition du 27 juin 2018 du Journal de Montréal, le soir de la Première, devant le Théâtre du Nouveau Monde où le spectacle était présenté, une centaine de manifestants ont affirmé que *SLĀV* était une appropriation culturelle qui présentaient « un spectacle sur des chants d'esclaves noirs sans que des personnes noires n'y [sic] participent³ ». Après seulement trois présentations, le FIJM a annulé la tenue du spectacle en raison des manifestations, de la controverse suscitée et de la fracture à la cheville de la chanteuse Bonifaci à la suite d'une chute. Josée Legault souligne que cette annulation, allant à l'encontre de la liberté d'expression, rappelle la controverse qui a eu lieu quarante ans plus tôt autour de la pièce *Les fées*

³ Josée Legault, « Les humains sont de ma race », *Journal de Montréal*, 27 juin 2018 [en ligne], <https://www.journaldequebec.com/auteur/josee-legault/page/33?pageSize=20> (Consulté le 31 mars 2019).

ont soif de Denise Boucher en 1978. Le Théâtre du Nouveau Monde et son directeur avaient refusé de céder à la pression « de la communauté catholique⁴ » qui jugeait la pièce de « blasphématoire » et avaient défendu l'œuvre jusque devant les tribunaux pour finalement avoir gain de cause. Le 28 décembre 2018, le groupe Ex-Machina a publié sur sa page Facebook un texte de Robert Lepage intitulé *SLĀV, une année de bruit et de silence ; A Year of Noise and Silence* où il explique avoir trouvé plus sage de garder le silence que de contribuer à la cacophonie générale. Il souligne que le débat a soulevé en lui plus de questions que de réponses. Le communiqué a été également été publié le même jour dans le quotidien *Le Soleil*, à Québec. À l'automne 2018, Lepage accepte de rencontrer le groupe « Slav Résistance » et se retrouve devant un groupe de gens qui, comme lui, avec le traitement réservé à la controverse, a plutôt perdu que fait des gains pour sa cause. Lepage admet avoir commis des maladroites et manqué de jugement en n'impliquant pas des membres de la communauté noire dans la préparation de ce spectacle basée sur les chants d'esclaves. Parmi les personnes réunies, Lepage affirme qu'il est « le seul qui ait la visibilité, le pouvoir et les moyens de poser les premiers gestes réparateurs⁵ ». Après des rencontres et discussions avec les opposants et un long silence de la part de Lepage, une seconde version de *SLĀV* a été présentée en janvier 2019. Dans l'édition du 29 janvier 2019 de *L'Express – Drummondville*, le journaliste Jean-Pierre Boisvert témoigne de son expérience devant « une odyssée qui s'adresse à l'intelligence et l'émotion⁶ ». Selon Boisvert, le spectacle, présenté à guichet fermé, a été accueilli chaleureusement par le public, et était suivi d'une discussion avec Robert Lepage et les chanteuses. Certaines personnes ont témoigné qu'elles avaient beaucoup appris sur leur histoire. Après avoir été présenté quelques fois à l'hiver 2019, la production a été annulée.

Peu après la controverse de *SLĀV*, une autre pièce mise en scène par Robert Lepage, en collaboration avec le Théâtre du Soleil et d'Ariane Mnouchkine, alors en répétition, a été mise aux bancs. *Kanata* racontait différentes histoires de dépossession culturelle des peuples autochtones ainsi que de la disparition de centaines de femmes autochtones ces dernières années. Rapidement, la pièce est devenue la cible des activistes avant même d'être présentée. Lepage était accusé d'appropriation culturelle, de maltraiter l'histoire des esclaves afro-américains ainsi que des Premières nations et du manque de visibilité, voir l'absence des artistes issus des minorités visibles. Des militant pour une meilleure représentation de la diversité culturelle à l'écran et dans les arts du spectacle, des activistes afro-canadiens et des Premières Nations ont dénoncé le manque de représentativité des personnes de couleur et d'autochtones dans les distributions et les équipes des deux créations. Les médias sociaux, très réactifs,

⁴ Josée Legault, « Annulation de SLAV : un dangereux précédent », *Journal de Montréal*, 4 juillet 2018 [en ligne], <https://www.journaldequebec.com/auteur/josee-legault/page/33?pageSize=20> (Consulté le 31 mars 2019).

⁵ Robert Lepage, « *SLĀV, une année de bruit et de silence; A Year of Noise and Silence* » Page Facebook d'Ex Machina, dernière édition le 14 Mars 2021 [en ligne], <https://www.facebook.com/notes/737912843805266/28> décembre 2018 (Consulté le 31 mars 2019).

⁶ Jean-Pierre Boisvert, « *SLĀV : une odyssée qui s'adresse à l'intelligence et à l'émotion* », *Journal Express – Drummondville*, 29 janvier 2019 [en ligne], <https://www.journalexpress.ca/2019/01/29/slav-une-odysee-qui-sadresse-a-lintelligence-et-a-lemotion/> (Consulté le 31 mars 2019).

ont été prompts à sauter aux conclusions et à accuser Lepage de tous les maux sans connaître le contexte, les processus de création et de recherche, les échanges avec des membres des différentes communautés, le contenu des pièces, le travail artistique et les collaborations. Alors que les mondes artistique et journalistique défendaient les choix de Lepage, des opposants de différents milieux sociaux, politiques et académiques ont réagi. Rapidement, le ton des échanges sur les médias sociaux est devenu très agressif. Alors que Lepage était attaqué et critiqué de toutes parts, des partenaires importants se sont retirés des projets. À la suite de l'annulation de *SLĀV* par le FIJM à Montréal, un important commanditaire américain s'est retiré du projet *Kanata*. Trois années de recherche et de création étaient mises en suspens. Après une pause de plusieurs mois et après de mures réflexions, Mnouchkine et Lepage ont repris le travail et remanié le spectacle. *Kanata – Épisode 1 – La controverse* a finalement été présentée à Paris en décembre 2018, mais il y a peu de chances que la pièce soit présentée en Amérique du Nord comme cela était initialement prévu. Rapidement, la controverse a atteint les sphères politiques et artistiques, reflétant le défi que représente la transformation d'une société culturellement diversifiée.

Au Québec, Robert Lepage est connu pour être l'un des metteurs en scène les plus ouverts à œuvrer avec la diversité dans le respect et la collaboration. Dans le cadre de divers projets, il a travaillé avec des acteurs de différentes origines, y compris des Premières Nations. Lepage n'a jamais abordé la culture d'un point de vue colonialiste. Originaire de Québec, né dans un milieu modeste, il a grandi dans une société francophone qui s'émancipait lentement de l'emprise de l'empire britannique, de la société canadienne anglaise. Après les attaques répétées contre son travail, Lepage a partagé avec la presse, une semaine plus tard : « Pour moi, ce qui est le plus consternant, c'est le discours intolérant entendu à la fois dans la rue et dans certains médias... l'annulation de *SLĀV* est un coup direct à la liberté artistique⁷ ». Pour l'annulation de *Kanata*, Mnouchkine et Lepage ont pris un certain temps pour décider de ce qu'il fallait faire et comment ils allaient poursuivre la recherche afin d'éviter que trois années de travail soient perdues. En septembre 2018, dans le journal français *Le Figaro*, la journaliste Armelle Héliot partage un extrait du communiqué de presse envoyé aux médias français par Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Mnouchkine y explique que l'équipe est arrivée à la conclusion que *Kanata* ne violait aucune loi française⁸.

Le ressaisissement. Après avoir, comme ils l'avaient annoncé dans leur communiqué du 27 juillet, pris le temps de réfléchir, d'analyser, d'interroger et de s'interroger, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil sont finalement arrivés à la conclusion que *Kanata*, le spectacle en cours de répétition, ne violait ni la loi du 29 juillet 1881 ni celle du 13 juillet 1990 ni les articles du Code pénal

⁷ Ma traduction : « To me, what is most appalling is the intolerant discourse heard both on the street and in some media... the cancellation of *SLĀV* is a direct blow to artistic freedom », The Canadian Press, « Robert Lepage says decision to cancel *SLĀV* show 'direct blow to artistic freedom' », 6 juillet 2018 [en ligne], <https://globalnews.ca/news/4316470/robert-lepage-says-decision-to-cancel-slav-show-a-blow-to-artistic-freedom/> (Consulté le 6 juin 2019).

⁸ Armelle Héliot, « Grâce à Ariane Mnouchkine, le spectacle controversé *Kanata* aura bien lieu », *Le Figaro*, 5 septembre 2018 [en ligne], <https://www.lefigaro.fr/theatre/2018/09/05/03003-20180905ARTFIG00203-ariane-mnouchkine-et-robert-lepage-le-spectacle-controverse-kanata-aura-bien-lieu.php> (Consulté le 6 juin 2019).

qui en découlent, en cela qu'il n'appelle ni à la haine, ni au sexisme, ni au racisme ni à l'antisémitisme ; qu'il ne fait l'apologie d'aucun crime de guerre ni ne conteste aucun crime contre l'humanité ; qu'il ne contient aucune expression outrageante, ni terme de mépris ni invective envers une personne ou un groupe de personnes à raison de leur origine ou de leur appartenance ou de leur non-appartenance à une ethnie, une nation, ou une religion déterminée⁹.

L'équipe a décidé de poursuivre le travail de création en intégrant la polémique autour de celle-ci. Le premier épisode a été renommé *Kanata – Épisode 1 – La controverse* a et a été présenté à Paris en décembre 2018 au Théâtre du Soleil, à Paris.

Sorti en salle le 26 avril 2019, le documentaire *Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata*, réalisé par Hélène Choquette, a été lancé en français et en anglais dans quelques cinémas du Québec et du Canada. Tourné avant le début de la polémique, le documentaire retrace le parcours de cette la collaboration entre le Théâtre du Soleil et le metteur en scène Robert Lepage. Entièrement filmé pendant les deux années de répétitions, Choquette et son équipe accompagne la troupe dans tout le processus de recherche et de création qui a précédé la création du spectacle. Le dernier tournage a eu lieu en avril 2018 lors du dernier bloc de répétitions. Pour une première fois, en cinquante-quatre années d'existence, Ariane Mnouchkine invite un autre artiste à diriger une création au Théâtre du Soleil. Le documentaire présente le travail de Lepage avec la troupe composée de trente-six comédiens originaires de onze pays différents, leur travail d'exploration et de création, leurs rencontres avec des portes paroles des Premières Nations, notamment à Banff, et comment plusieurs d'entre eux découvrent « dans leur propre histoire d'étonnantes résonances avec celle des autochtones¹⁰. » Dans son article paru sur *La Scena en ligne* à la sortie du documentaire, Nathalie De Han explique :

La troupe découvre l'horreur des écoles résidentielles et la violence faite aux femmes des Premières Nations. Une ancienne toxicomane, rescapée du tueur en série Picton, les prie de transmettre son histoire. Travailler des pans de la culture de l'autre (dixit Lepage) est dans l'ADN du Théâtre du Soleil et des entrevues avec les comédiens entrecoupent la narration du récit, exposant leur compréhension du processus. Pour eux, mettre en scène ces horreurs est aussi important que de parler des camps de concentration. Les comédiens s'impliquent dans un centre d'aide aux toxicomanes, une chorégraphe s'inspire du tai-chi et de la guerre de l'opium, l'environnement sonore est tissé à partir d'éléments issus du vécu des comédiens... Lepage décompose, explique et justifie si bien sa démarche artistique qu'il est difficile de ne pas souscrire à l'inaliénable droit à la création qu'il revendique¹¹.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ « Synopsis », *Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata* [en ligne] <https://www.filmoptioninternational.com/shop/lepage> (Consulté le 14 décembre 2021).

¹¹ Nathalie De Han, « Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata (Hélène Choquette) Robert Lepage persiste et signe », *La Scena en ligne*, 16 avril 2019 [en ligne] <https://myscena.org/fr/nathalie-de-han/lepage-au-soleil-a-lorigine-de-kanata-helene-choquette-robert-lepage-persiste-et-signe/> (Consulté le 14 décembre 2021).

Dans une entrevue accordée à Luc Boulanger de *La Presse*, Hélène Choquette raconte qu'à la suite de la controverse, la pièce a été « amputée de deux actes sur trois¹². » Elle témoigne que :

Certains autochtones se sont dissociés du projet face à la pression des leurs. Pourtant, Robert avait reçu leur appui avant la controverse. Il restera toujours des militants autochtones qui refuseront qu'un autre raconte leur histoire. L'ampleur du drame vécu par les Premières Nations au Canada est terrible. Absolument. Mais au Théâtre du Soleil, il y a aussi des personnes qui ont vécu – ou leurs ancêtres – des drames marquants, des guerres, des génocides. Il faut éviter de comparer nos drames, de se voir uniquement en victimes. Il faut conserver la liberté de raconter des drames qui ont une résonance universelle. Pour rétablir les ponts et poursuivre un dialogue entre les peuples.

Le documentaire a été télédiffusé à Radio-Canada, la chaîne de télévision nationale, en décembre 2020.

Un autre type de controverse autour des choix artistiques a surgi en 2014, à Chicago, avec la présentation de la comédie musicale de Disney *Le Livre de la jungle*. De nombreux artistes ont critiqué la distribution des rôles et ont souligné l'empreinte du colonialisme dans les choix de mise en scène de la pièce. Parmi les critiques de la production, celle du réalisateur et dramaturge latino-américain Tlaloc Rivas (2014) soulève la question suivante : « Qu'est-ce que l'appropriation culturelle ? » Il explique que dès les années 1990, il a compris la difficulté de traduire les contenus culturels et « [...] l'échec d'adéquatement traduire la sémiotique (l'étude des signes et de l'élaboration de ceux-ci) d'une culture à une autre¹³. » Pour lui, « il s'agit d'examiner les critères selon lesquels les projets artistiques interculturels sont conçus, de sonder les questions de la représentation et les définitions de la "propriété culturelle"¹⁴. »

Selon Rivas, le *Mahabharata* de Peter Brook ne parvient pas à traduire adéquatement les codes d'une culture à une autre pour les raisons suivantes :

A : en essentialisant les personnages en figures mythiques, B : en réduisant des concepts philosophiques profonds en « thèmes universels » digestes, et C : en se contentant de présenter une silhouette du cadre culturel du plus épique des poèmes indiens, il a dérapé. [...] Peut-être que cette tentative de distiller une histoire jusqu'à son essence, il y a une dilution qui s'opère aux mains de la culture dominante¹⁵ ?

¹² Luc Boulanger, « Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata : "Je n'ai pas fait un film de propagande" », *La Presse*, 20 avril 2019 [en ligne], <https://www.lapresse.ca/cinema/entrevues/2019-04-20/lepage-au-soleil-a-l-origine-de-kanata-je-n-ai-pas-fait-un-film-de-propagande> (Consulté le 14 décembre 2021).

¹³ Ma traduction : « [...] failure to adequately translate the semiotics (the study of signs and sign processes) from one culture to another. a failure to adequately translate the semiotics (the study of signs and sign processes) from one culture to another. », Tlaloc Rivas, « Race and Representation in American Theatre: What is Cultural Appropriation? Revisiting Peter Brook's Mahabharata », 6 février 2014 [en ligne], <https://howlround.com/what-cultural-appropriation#> (Consulté le 22 janvier 2019).

¹⁴ Ma traduction : « It is meant to examine the criteria by which intercultural artistic projects are devised, probe issues of representation, and definitions of "cultural property." », *ibidem*.

¹⁵ « A: essentializing characters into mythic figures, B: reducing deep philosophical concepts into digestible "universal themes," and C: merely presenting a silhouette of the cultural setting of this most epic of Indian poems, he went off the rails. [...] Perhaps in the attempt to distil a

En travaillant moi-même sur une épopée hindoue, j'avais lu à propos de la fameuse controverse créée par Rustom Bharucha autour de la pièce *Mahabharata* de Peter Brook, dans les années 80. Bharucha s'opposait de façon virulente à la production et remettait en cause les choix artistiques, littéraires et esthétiques du metteur en scène Peter Brook, et de son coauteur Jean-Claude Carrière. Il questionnait leur connaissance et leur compréhension de l'épopée et de la culture indienne. Plus récemment, le 13 mars 2016, sur *Scroll.in*, Kiran Nagarkar, romancier, dramaturge et critique dramatique indien, a remis en cause les choix de Peter Brook pour sa récente pièce *Battlefield* dans laquelle il met en scène l'après-guerre du *Mahabharata*. En Occident, la pièce a été acclamée comme un chef-d'œuvre et la quintessence de l'art du célèbre metteur en scène. Nagarkar a une vision totalement différente de la pièce. Pour lui, *Battlefield* manque de cohérence. Il questionne le choix arbitraire selon lui des histoires sélectionnées et s'interroge :

Qu'avait exactement Brook en tête lorsqu'il a décidé de faire une pièce post-scriptum ? Les pertes colossales de vies, la tragédie monumentale et la futilité de la mère de toutes les batailles ne sont jamais confrontées et nous laissent donc indifférents. Sommes-nous encore si admiratifs de l'Occident que nous ne pouvons même pas discerner l'absence d'idées, de conflit et de pièce de théâtre ?¹⁶

Ces quelques exemples soulignent la difficulté à créer en dehors des sentiers battus et en s'inspirant d'une culture autre et à apprécier la démarche artistique du créateur. On peut rencontrer de l'incompréhension, des critiques et mêmes soulever des enjeux politiques, ce qui n'est pas nécessairement ce que cherchent à faire les artistes. Dans ce contexte, les critiques et les opposants dénoncent facilement les choix de l'artiste sans nécessairement chercher à comprendre sa démarche créatrice. Il semble que dans certains cas, les controverses autour d'œuvres artistiques soient souvent récupérées afin de faire avancer l'agenda politique des opposants plutôt que comprendre le cheminement et la démarche artistique. Dans le cas de Robert Lepage et de Peter Brook, on a tiré trop facilement sur le messager alors qu'ils étaient dans une approche créative de la diversité. L'appropriation culturelle est donc un sujet difficile à aborder. Les perspectives personnelles et artistiques sont profondément liées à l'expérience propre du créateur et au contexte dans lequel la pièce est écrite ou mise en scène.

À l'été 2018, alors que j'étais en répétition avec mon équipe en vue de la présentation de ma création *Le rêve d'Urmila*, les questions autour de « qui a le droit de raconter quelle histoire », bouillonnaient dans ma tête. Je sentais que mon travail pouvait facilement être la cible de critiques tout comme l'avait été celui de Lepage. Il était facile de m'accuser d'appropriation culturelle et de transgression puisque je travaillais sur un personnage issu d'un important mythe hindou, empruntant la plupart de mon esthétique au kathakali et la transformant pour les besoins de ma création. Si

story to its essence there is a dilution that takes place at the hands of the dominant culture? », *ibidem*.

¹⁶ « What exactly did Brook have in mind when he decided to do a post-script play? The colossal loss of lives, the monumental tragedy and futility of the mother of all battles are never confronted and thus leave us unmoved. Are we still so in awe of the West that we cannot even discern the absence of ideas, conflict and a play? », Kiran Nagarkar, « What exactly did Peter Brook have in mind when he decided to do Battlefield », *Scroll.in*, 13 mars 2016 [en ligne] <https://scroll.in/article/805026/what-exactly-did-peter-brook-have-in-mind-when-he-decided-to-do-battlefield> (Consulté le 26 janvier 2019).

quelqu'un m'accusait d'appropriation culturelle, qu'aurais-je à répondre? Je n'abordais pas le mythe et la forme de façon « offensante, abusive ou inappropriée¹⁷. » Cependant, les libertés que je prenais pouvaient en choquer certains. Comment expliquer mon concept d'hybridation culturelle ? Comment expliquer à quelqu'un que ma première expérience culturelle de l'Inde a eu lieu au début de ma vie d'adulte ? J'avais 18 ans lorsque je me suis immergée dans l'univers du kathakali pendant près d'un an et demi. Le kathakali a été ma première formation scénique et fait désormais partie mon identité artistique. Je ne peux nier l'impact qu'il a eu sur mon travail artistique, mes écrits et ma façon d'être en scène. J'ai entendu et vu le *Rāmāyana* et le *Mahabharata* grâce aux nuits de kathakali¹⁸ et sous d'autres formes spectaculaires. Ces histoires sont devenues pour moi plus familières que *l'Illiade* et *l'Odyssée*.

Avec les controverses autour des pièces de Lepage, je prenais conscience de la facilité avec laquelle on peut condamner quelque chose que l'on ne comprend pas ou que l'on n'apprécie pas. Tout au long des différentes étapes du processus de création du spectacle *Le rêve d'Urmila*, de l'écriture à la formation des acteurs, en passant par la création des chorégraphies et de la mise en scène jusqu'à la présentation finale, je savais que je remettais en question la tradition indienne, que j'allais à l'encontre de certains principes, que je désacralisais la forme, que j'essayais de créer mes propres rituels, que j'explorais mon voyage entre deux cultures, ma culture d'origine et ma culture de la scène indienne. Si je m'appropriais des éléments de la culture du kathakali à travers mon travail, c'était pour ouvrir la curiosité et transmettre la fascination que j'avais pour le kathakali et la culture indienne.

En tant qu'universitaire, j'étais consciente de l'impact du kathakali sur le théâtre contemporain occidental. Parallèlement à mon travail de création, j'étudiais le parcours de différents artistes occidentaux, principalement européens, qui se sont rendus au Kerala pour apprendre ou observer le kathakali : Eugenio Barba, Richard Schechner, Phillip Zarrilli, et indirectement Jerzy Grotowski avec la collaboration de Barba, Peter Brook et Ariane Mnouchkine qui ont tous deux collaboré avec KKM Karunakaran, un artiste de kathakali résidant à Paris. À partir des années '70, une deuxième génération d'artistes français, italiens, canadiens, espagnols, américains, canadiens, mexicains, effectue des séjours au Kerala, allant de quelques mois à des études prolongées et des formations intensives de plusieurs années. De retour en Occident, ces artistes partagent leur nouvelle pratique artistique et présentent des pièces du répertoire traditionnel, enseignent et expérimentent. Issus de différents milieux professionnels, ces acteurs, danseurs, réalisateurs et universitaires laissent différentes traces, articles, écrits, spectacles, captations vidéo, critiques qui témoignent de leurs parcours.

En m'inspirant d'une forme d'art traditionnelle et d'un mythe sacré, j'avais conscience de transgresser les frontières artistiques et culturelles afin de créer un spectacle accessible à un public occidental. Préserver une saveur indienne dans le respect de la forme artistique du kathakali était mon principal défi. Inspirée par l'attente d'Urmila, un personnage négligé dans la version classique du *Rāmāyana* de Vālmīki, j'ai choisi de créer un récit post-*Rāmāyana*. Urmila devenue veuve est hantée

¹⁷ Office québécois de la langue française, *op. cit.*

¹⁸ En Inde, particulièrement au Kerala, les spectacles de kathakali traditionnels sont présentés la nuit. Ils débutent vers 21h pour se terminer au lever du soleil. Les nuits de kathakali désignent ces représentations traditionnelles.

par ses émotions et ses souvenirs, de la même manière que dans le théâtre japonais nō les fantômes et les démons hantent l'esprit du protagoniste principal. Au chapitre CVI du texte de Vālmīki, Rama dit à son frère : « Je te bannis, [...], pour sauver le *dharma*. L'exil ou la mort, cela ne fait aucune différence pour les gens de bien comme toi¹⁹. » Après la transgression d'une interdiction faite par son frère Rama, Lakshmana doit être envoyé en exil. Il se rend sur les bords de la rivière Sarayu, entre dans l'eau, bloque sa respiration et les dieux l'emmènent dans l'autre monde. Peu de temps après, Rama et ses trois frères disparaissent dans les flots de la rivière Sarayu. Au chapitre CX, tous les êtres vivants suivent Rama, entrent dans la rivière, se purifient et montent au ciel. Aucune mention n'est faite de ce qui arrive à Urmila. J'ai choisi de la garder en vie.

Pour parvenir à mes fins, j'ai eu besoin d'enrichir mes connaissances et ma compréhension du *Rāmāyana* et du *Natyasastra*, le traité de dramaturgie de l'Inde, tout en approfondissant mes connaissances du kathakali et des danses classiques indiennes. Les défis étaient nombreux. Pendant l'écriture et la mise en scène de la pièce, je me posais de nombreuses questions dramaturgiques, mais aussi en termes d'adaptation culturelle : Comment introduire sur scène un personnage inconnu ? Comment le rendre attachant au public ? Comment présenter une épopée hindoue à un public occidental ? Comment former les acteurs et les musiciens à une gestuelle et une musicalité appartenant à une autre culture ? Avec mon équipe, parviendrons-nous à nous approprier le langage esthétique du kathakali afin de générer une expérience de type *rasa*, le plaisir esthétique selon le *Natyasastra* chez le spectateur ? N'étant pas une artiste pleinement formée kathakali, ni une érudite en sanskrit, de quel droit pouvais-je m'approprier une esthétique, un personnage et un univers ? J'étais consciente que tout choix artistique, ou personnel, pouvait être critiqué et être ciblé comme une appropriation culturelle. À ceux qui auraient pu objecter que je n'avais pas grandi dans la culture indienne, ce qui est vrai, que pouvais-je répondre ?

Le projet *Le rêve d'Urmila* a commencé bien avant mon entrée au programme de doctorat en Littérature et arts de la scène et de l'écran de l'Université Laval en 2014. Quelques années auparavant, un motif tiré d'une version folklorique du *Rāmāyana* m'avait allumée. Pendant mes recherches, j'ai découvert le personnage d'Urmila : une femme qui maintenait en vie le feu de son foyer pendant l'exil de son mari. Cette image forte faisait écho à l'attente de Pénélope dans *l'Odyssée* d'Homère. C'était le début du voyage. À partir de ce motif où Urmila entretient le feu de l'autel familial pendant les 14 années que dure l'exil de Rama, Sita et Lakshmana, j'ai commencé à écrire très librement des textes poétiques autour du thème de l'attente de l'être aimé. Dans mon tout premier jet, Urmila était visitée en rêve par Draupadi, Savitri et Pénélope. Ces femmes inspirantes encourageaient la délaissée et partageaient avec elle le secret de leur force. Par la suite, j'ai découvert au sein du *Rāmāyana* suffisamment de personnages féminins pour personnifier les neuf émotions du *Navarasa*²⁰.

Le doctorat basé sur la recherche-crédation était un moyen de questionner ce que la formation au kathakali m'avait apporté en tant qu'artiste de scène, de découvrir

¹⁹ Vālmīki, *Le Rāmāyana de Vālmīki*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 1426.

²⁰ Le *Navarasa* désigne les neuf expressions du visage utilisées dans les danses de l'Inde pour exprimer les émotions humaines.

le *Natyasastra*, d'approfondir mes connaissances du kathakali, d'appliquer ces nouvelles connaissances à une création et de réfléchir à l'hybridation culturelle, notamment. À chaque étape du processus de création, que ce soit seule ou avec les interprètes, je m'appropriais un récit, ou une technique, je l'adaptais et le transformais pour créer une œuvre hybride tant sur le plan de la forme (danse, théâtre, conte, musique, chant) qu'à partir de ma posture d'artiste qui voyage entre la culture commune des artistes impliqués dans le projet et la culture de l'Inde.

Pour créer le texte dramatique de *Le rêve d'Urmila*, j'ai utilisé différentes techniques d'écriture et consulté différentes versions du récit épique : le texte classique *Le Rāmāyana de Vālmīki*, des versions populaires, folkloriques et traditionnelles, des romans ainsi que pièces de théâtre contemporaines inspirées par Urmila et sa sœur Sita. Plusieurs versions présentaient des voix dissidentes à travers des personnages féminins forts remettant en question les attitudes d'oppression masculines ou abordant des thèmes ignorés par les poètes masculins. Au cours du siècle dernier, un bon nombre d'écrivains et de poètes ont remis en question le *Rāmāyana* en réécrivant l'histoire de Sita. Mes principales sources d'inspiration ont été des écrivains contemporains comme Kavita Kane (*Sita's Sister*), C.N.S. Nair (*Kanchana Sita* dans *Retelling the Ramayana, Voices from Kerala*) qui ont créé des héroïnes fortes qui remettent en question et défient l'autorité masculine et la version de Candravati, une poétesse bengalie du XVI^e siècle, qui présente une perspective féminine de l'histoire de Sita. Même Tagore, le célèbre poète bengali, prix Nobel de la littérature, a dit d'Urmila qu'elle était l'héroïne oubliée de l'épopée. La pièce de danse-théâtre *A million Sita* d'Anita Ratman, les pièces de Mohini attam et de Kathak²¹ inspirées du poème *Saket* de Mythili Sharan Gupta, et le film d'animation *Sita's sings the Blues* de Nina Paley ont également été des sources d'inspiration et présentent des voix dissidentes aux valeurs véhiculées par le texte officiel de Vālmīki.

En tant qu'écrivaine, j'ai choisi de créer une Urmila qui remet en question le pouvoir hiérarchique du père, du mari et du fils sur une femme, le pouvoir du prêtre sur le roi, et le dharma « créé par les dieux pour les hommes²² ». J'étais consciente de transgresser le caractère sacré du mythe. Urmila interroge les déesses qui restent silencieuses devant les injustices faites aux femmes. À travers une figure tricéphale de Durga – Kali – Gaïa, incarnée par trois actrices-danseuses, j'ai choisi de mettre en scène la colère de la déesse contre la violence des hommes envers les femmes, au quotidien comme en contexte de guerre.

Pour la dramaturgie de la création, je me suis inspirée de la structure des présentations de kathakali. Le spectacle débute par une série de salutations rituelles des danseurs derrière le rideau de scène. Pour ma pièce, j'ai tenu à conserver ce rituel exécuté devant le public en en chorégraphiant une version plus courte. Le chœur composé de quatre acteurs-danseurs entame ensuite un *sloka*, un court texte poétique introductif qui dévoile le moment et le lieu de l'action. Le poème introductif permet de lentement plonger le public dans un temps mythologique. Le conteur entre alors en scène et raconte le *Rāmāyana* en se concentrant sur la vie d'Urmila. L'utilisation du conteur épique a permis de rendre l'épopée hindoue accessible à un public occidental. Puis Urmila, devenue veuve, entre en scène. Avant de plonger dans le sommeil, elle se questionne sur le *Dharma* qui semble changer selon que l'on soit un homme ou une

²¹ Le *Mohini attam* et le *Kathak* sont des danses classiques de l'Inde.

²² Extrait de la pièce *Le rêve d'Urmila*.

femme, un roi, un frère ou un époux. En songe, elle est ensuite visitée par différents personnages qui m'ont permis de mettre en scène le *Navarasa* du kathakali. *Navarasa* désignent les neuf saveurs, les émotions qu'interprète l'acteur par le jeu de son visage. À chaque émotion du *Navarasa*, j'ai associé un personnage féminin du *Rāmāyana* : Mantara, le dégoût ; Kaikeyi, la peur ; Ahalya, la surprise ; Mandonari, le chagrin ; Surpanaka, la colère ; la mère d'Urmila, la fierté. Chacune exprimait sa dissidence de femme devant les lois dictées par les hommes. Urmila finit par se révolter et s'affranchit des voix qui la hantent du *Dharma* dicté par les hommes par le chant et la danse.

J'ai longtemps cherché comment mettre en scène cette libération d'Urmila. En février 2016, j'ai assisté, à Bengaluru, en Inde, à la deuxième édition du Tantidhatri Festival organisé par la chanteuse et danseuse Parvathy Baul. En plus de rencontrer des femmes de toutes origines ayant une pratique de recherche et de création ouvertes sur les traditions du monde, j'ai assisté à diverses performances, à des tables rondes et des ateliers. Lors de la soirée d'ouverture du festival, j'ai découvert la musique et la danse *Baul*. Si, au départ, le chant *Baul* était surtout interprété par des hommes, Parvathy Baul, en tant que femme, a gagné sa place à la fois comme dévote, comme enseignante et comme artiste de renom. Chantant des chants mystiques, dansant en cercle, tourbillonnant avec son *ektara*, un instrument à corde unique, son petit tambour et des grelots aux chevilles, elle renouvelle la tradition *Baul*. Aujourd'hui, elle est une ambassadrice de la musique *Baul* dans le monde entier. Sa collaboration avec l'Odin Teatret, du Danemark, et le réseau Magdalena Project, lui a permis de développer une version indienne de ce festival de femmes. En 2013, elle a organisé le premier Tantidhatri Festival à Pondichéry. Comme les festivals Magdalena, Tantidhatri est profondément ancré dans l'activisme au féminin, dans les actions artistiques pour des changements sociaux et dans l'expérimentation à partir de la rencontre de différentes cultures. Ce lieu d'échange m'a permis de rencontrer des artistes ayant des démarches s'apparentant à la mienne. Ces artistes s'appropriaient une culture autre pour la faire leur, que ce soit par l'utilisation d'un art martial, d'une danse traditionnelle ou d'une forme théâtrale étrangère. Nous avons également rencontré des militantes indiennes qui utilisent le théâtre et la danse comme levier de dissidence. La conférence de Kamla Bhasin (1946-2021), poète, auteur et militante féministe alors âgée de soixante-dix ans, m'a permis de découvrir l'organisme One Billion Rising – Inde²³ qui utilise la danse comme outil de contestation et de guérison. À la fin du festival, j'avais découvert des œuvres fortes qui témoignaient du courage, de la détermination et de la force de femmes de l'Inde, du Chili, de l'Argentine, du Mexique ou de la Serbie qui œuvrent à raconter autrement des histoires qui dénoncent les abus de pouvoir de l'ordre établi, mais aussi le quotidien, le voyage, etc.

Maintenant que j'avais un texte, comment le faire jouer en préservant certains des éléments épiques du kathakali ? Afin de présenter un corps mythique sur scène, j'ai formé les acteurs aux rudiments du kathakali. Je leur ai enseigné les différents codes tels que les mouvements des yeux, les *mudras*, l'*abhinaya* du visage, les

²³ Fondé par Eve Ensler, l'auteur de *Les monologues du vagin*, One Billion Rising (OBR) organise à chaque Saint-Valentin le *V-Day*. Les performances artistiques ont pour but de dénoncer les violences faites aux femmes et de leur permettre de reconquérir leur dignité. Selon OBR, un milliard de femmes, soit le tiers de la population mondiale, est confronté à des agressions physiques à un moment ou un autre de leur vie.

séquences de danse ou *kalasham*, etc. J'empruntais au répertoire traditionnel indien des éléments chorégraphiques que je réorganisais selon les personnages, les actions et les émotions mises en scène. Je choisissais les *mudras* pour composer les phrases gestuelles accompagnant le texte. J'appliquais l'esthétique du kathakali au jeu de l'acteur-danseur occidental ainsi qu'au choix des costumes et des maquillages. Je m'efforçais de rendre accessibles les partitions physiques que j'enseignais aux danseurs afin qu'elles puissent être assimilées par ceux-ci. Pour la chanteuse lyrique et le musicien de jazz formant l'équipe musicale, je leur demandais d'approcher la musique d'une manière nouvelle en leur donnant des rudiments de la musique indienne. À travers ces explorations, je me trouvais aussi en plein processus de métissage culturel.

Tout au long du processus de création, j'étais consciente de prendre des libertés avec la tradition du kathakali, le mythe du *Rāmāyana* et la tradition *Baul*. J'étais une étrangère qui s'appropriait plusieurs éléments d'une culture qui n'était pas la sienne. En Inde, ma démarche pouvait certainement déranger les puristes qui pouvaient m'accuser de dénaturer le mythe ainsi que la danse. Au Québec, on aurait pu dénoncer une forme d'appropriation culturelle et de colonialisme. J'étais consciente de ne pas respecter les règles de la performance traditionnelle en kathakali ni les valeurs promues par le récit épique. J'avais décidé d'assumer une interprétation différente du personnage d'Urmila qui est souvent présentée comme un modèle d'abnégation et de sacrifice acceptant le choix de son mari avec une dévotion totale. Mon Urmila se révoltait contre le *Dharma*, affirmant que les lois faites par les hommes sont pour les hommes seulement, confrontant Rama dans sa décision d'envoyer Sita en exil sur la base de rumeurs, lui donnant une vie après le départ de Rama à la fin du *Rāmāyana*. Comme plusieurs auteurs indiens qui l'avaient fait avant moi, je questionnais et remaniais le mythe original. En donnant une voix dissidente à mon personnage, j'aspirais à l'universalité du récit.

La transgression et la dissidence sont à l'origine même du kathakali. Au XVII^e siècle, le Zamorin de Calicut a refusé au roi Kottarakkara Thampuran les services de sa troupe de Krishnattam, un théâtre dansé mettant en scène la vie de Krishna. Peu de temps après, Thampuran a écrit ses propres pièces à partir du *Rāmāyana* et a créé le Ramanattam²⁴. Ses textes, joués en malayalam, plutôt qu'en sanskrit, les rendaient accessibles à un plus large public. Rapidement d'autres pièces tirées de la mythologie indienne sont venues enrichir le répertoire. Le kathakali était né. Le poète Vallathol, fondateur du Kerala Kalamandalam en 1930, défenseur de la survie de la forme artistique traditionnelle, était aussi une voix de dissidence. Il a créé des pièces de kathakali innovantes en mettant en scène des personnages et des situations non conventionnels tels la biblique Marie-Madeleine et la lutte entre le communisme et le capitalisme par le biais des personnages du kathakali, le vertueux *patcha*²⁵ et le démoniaque *tadi*²⁶. Ainsi, dès la première moitié du XX^e siècle, des pièces expérimentales inspirées du kathakali sont réalisées en Inde. Sous l'influence de Tagore, le kathakali commence à être enseigné en dehors du Kerala et inspire de

²⁴ Ramanattam met en scène le récit épique de *Rāmāyana*.

²⁵ Dans la typologie des personnages du kathakali, le *patcha* correspond aux personnages vertueux tels que les rois, Krishna, Rama, etc.

²⁶ Le *tadi* correspond aux personnages à barbe tels que les démons à barbe rouge et le dieu-singe Hanuman à barbe blanche.

nombreux artistes indiens dont le danseur Uday Shankar. À partir des années 1960, les voyages culturels, les échanges entre artistes occidentaux et asiatiques, certains artistes poursuivant des formations approfondies en kathakali, se multiplient. En plus des spectacles traditionnels, on voit apparaître des œuvres expérimentales et de création. Aujourd'hui, les artistes indiens expérimentent avec le développement d'un nouveau répertoire et plusieurs adaptations des pièces de Shakespeare à la forme kathakali. *Kathakali King Lear* a été réalisé grâce à une collaboration entre artistes occidentaux et indiens. Présenté initialement entre 1989 et 1999, une nouvelle distribution a été réunie pour célébrer le vingtième anniversaire de la production en 2018-2019. En 2016, *Kijote Kathakali* a été montée à l'occasion du 400^e anniversaire de Cervantes.

Quant à la controverse autour des pièces de Robert Lepage à l'été 2018, elle a nourri ma réflexion autour de la question et m'a obligée à formuler plus précisément ma pensée et à mettre en lumière et justifier l'ensemble des transgressions qui ont menées à la création de la pièce *Le rêve d'Urmila*. En revisitant la culture du kathakali, je me l'appropriais afin de donner corps à mon projet de création. En m'inspirant d'un art classique comme le kathakali, d'artistes et d'écrivains indiens contemporains, en ajoutant ma propre sensibilité à l'interprétation du personnage d'Urmila et en choisissant une perspective divergente de l'épopée classique, j'étais consciente que je m'éloignais de la tradition sans l'annuler toutefois comme repère essentiel ; en ce sens, en tant que praticienne ayant une longue fréquentation de la danse indienne, j'ai cherché à rendre hommage à ce que j'avais appris et qui m'a inspirée. J'ai abordé ce travail de recherche et de création avec respect, sachant parfaitement que celui-ci pouvait être remis en question à tout moment. En réfléchissant à ce qu'étaient la dissidence et la transgression dans les arts vivants que je fréquente, il m'est apparu évident que prendre de la distance par rapport à la tradition, réinterpréter les récits et créer sa propre vision a été, et est toujours, un moyen de franchir les frontières, de remettre en question, d'enrichir la pratique artistique et d'élargir l'expérience du public en l'exposant à une nouvelle culture ou en lui donnant le goût d'une nouvelle *savueur*.

Dans le courant actuel de rectitude politique, il est facile de critiquer ces expériences artistiques sans questionner les artisans. Le terme « appropriation culturelle » est aujourd'hui utilisé de façon très négative par les médias et certains courants de pensée anticolonialiste. Dans le contexte de création d'une œuvre théâtrale, il fait ressortir l'importance de connaître la démarche créatrice des artistes avant de la condamner. Certains spectacles commerciaux peuvent témoigner d'une méconnaissance de la culture de l'autre, d'un manque de curiosité, de respect ou d'ouverture, et témoigner d'une forme de colonialisme artistique par des emprunts peu justifiés et l'utilisation de clichés. Il est important de ramener l'échange, la connaissance de l'autre, l'acceptation des différents parcours et le respect du travail accompli au cœur de la conversation. Lepage rappelle que « Plus que le cinéma ou les autres formes d'art, le théâtre, c'est jouer l'autre, c'est aller vers l'autre, en s'appropriant son corps, son décor, son costume, sa culture, sa plainte...²⁷ » Enfin, la dissidence, l'appropriation et la transgression ont souvent été à la base de nouvelles formes d'expressions artistiques et de découvertes de toutes sortes. Elles sont

²⁷ Luc Boulanger, *La Presse*, *ibidem*.

essentielles à la liberté d'expression, au renouvellement des formes spectaculaires et à la vitalité des arts vivants au XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Bose, Mandakranta Bose et Sarika Priyadarshini Bose, *A Woman's Ramayana, Candravati's Begali epic*, London, Routledge, 2013, 159 p.
- Kane, Kavita, *Sita's Sister*, New Delhi, Rupa Publications, 2014, 193 p.
- Nair, C.N. Sreekantan et Sarah Joseph, *Retelling the Ramayana, Voices from Kerala*, New Delhi, Oxford, Oxford University Press, 2005, 157 p.
- Vālmīki, *Le Rāmāyana*, édition publiée sous la direction de Madeleine Biardeau et de Marie-Claude Porcher avec la collaboration de Philippe Benoît, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, 1843 p.
- Paley, Nina, « *Sita sings the Blues* », dernière édition le 18 janvier 2011 [en ligne] <http://www.sitasingingtheblues.com/> (Consulté le 3 octobre 2015).
- Rao, Velcheru Narayana, « A Ramayana of Their Own: Women's Oral Tradition in Telugu », dans Richman Paula (dir.), *Many Ramayanas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*, University of California Press, 1991, pp. 115-134.

Articles

- Boisvert, Pierre-Claude. « SLĀV : une odyssée qui s'adresse à l'intelligence et à l'émotion », *Journal Express – Drummondville*, 29 janvier 2019 [en ligne] <https://www.journalexpress.ca/2019/01/29/slav-une-odysee-qui-sadresse-a-lintelligence-et-a-lemotion/> (Consulté le 31 mars 2019).
- Boulanger, Luc, « Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata : "Je n'ai pas fait un film de propagande" », *La Presse*, 20 avril 2019 [en ligne] <https://www.lapresse.ca/cinema/entrevues/2019-04-20/lepage-au-soleil-a-l-origine-de-kanata-je-n-ai-pas-fait-un-film-de-propagande> (Consulté le 14 décembre 2021).
- Héliot, Armelle, « Grâce à Ariane Mnouchkine, le spectacle controversé *Kanata* aura bien lieu », *Le Figaro*, 5 septembre 2018 [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/theatre/2018/09/05/03003-20180905ARTFIG00203-ariane-mnouchkine-et-robert-lepage-le-spectacle-controverse-kanata-aura-bien-lieu.php> (Consulté le 6 juin 2019).
- Legault, Josée, « Les humains sont de ma race », *Journal de Montréal*, 27 juin 2018 [en ligne] <https://www.journaldequebec.com/auteur/josée-legault/page/33?pageSize=20> (Consulté le 31 mars 2019).
- Legault, Josée, « Annulation de SLAV : un dangereux précédent », *Journal de Montréal*, 4 juillet 2018 [en ligne] <https://www.journaldequebec.com/auteur/josée-legault/page/33?pageSize=20> (Consulté le 31 mars 2019).
- De Han, Nathalie, « Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata (Hélène Choquette) Robert Lepage persiste et signe », *La Scena en ligne*, 16 avril 2019 [en ligne] <https://myscena.org/fr/nathalie-de-han/lepage-au-soleil-a-lorigine-de-kanata-helene-choquette-robert-lepage-persiste-et-signe/> (Consulté le 14 décembre 2021).

- Lepage, Robert, « *SLĀV*, une année de bruit et de silence ; A Year of Noise and Silence » Page Facebook d'Ex Machina, dernière édition le 14 Mars 2021 [en ligne] <https://www.facebook.com/notes/737912843805266/28> décembre 2018 (Consulté le 31 mars 2019).
- Nagarkar, Kiran, « What exactly did Peter Brook have in mind when he decided to do Battlefield », *Scroll.in*, 13 mars 2016 [en ligne] <https://scroll.in/article/805026/what-exactly-did-peter-brook-have-in-mind-when-he-decided-to-do-battlefield> (Consulté le 26 janvier 2019).
- Office québécois de la langue française, « Fiche terminologique : appropriation culturelle » [en ligne] http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26542525 (Consulté le 14 décembre 2021).
- Rivas, Tlaloc, « *Race and Representation in American Theatre: What is Cultural Appropriation? Revisiting Peter Brook's Mahabharata* », 6 février 2014 [en ligne] <https://howlround.com/what-cultural-appropriation#> (Consulté le 22 janvier 2019).
- The Canadian Press, « *Robert Lepage says decision to cancel SLĀV show 'direct blow to artistic freedom'* », 6 juillet 2018 [en ligne] <https://globalnews.ca/news/4316470/robert-lepage-says-decision-to-cancel-slav-show-a-blow-to-artistic-freedom/> (Consulté le 6 juin 2019).

L'APPRECIATIVE INQUIRY (AI) POUR RÉPONDRE À LA SENSORI-SCÉNICITÉ

Appreciative inquiry (ai) to respond to sensory-sceneity

In this study, we are interested in the application of the appreciative inquiry (AI) method to a brand-new approach to theatrical creation, the *sensory-scenicity*, currently being conceptualized as part of our doctoral project in which we seek to make the theatrical stage to people with visual disabilities, and to highlight their sensory and creative potential. Using these two concepts, we want to give full scope to the deployment of the senses, the imagination, creativity, and a shared vision in an experimental theatrical creation. It is therefore a question of merging corporate organizational development approaches with those of theatrical work, to stimulate the creative potential of visually impaired people as participants in the theatrical act. The interdisciplinarity of this study further enriches our view and our approach to the creative process with visually impaired people. It also contributes to the establishment of an approach that is both artistic and human.

Key-words: *appreciative inquiry (AI); sensori-scenicity; theatre; theatre direction; visual impairment; sense; sensitive resource*

Au fil des décennies, l'*appreciative inquiry* (AI) s'est largement répandue dans le monde. Elle a été utilisée par des dizaines de milliers de personnes et des centaines d'organisations dans tous les secteurs de la société, ceci « dans le but de promouvoir et d'implanter des changements et des transformations². » Il s'agit d'une technique organisationnelle exploitée dans la sphère entrepreneuriale afin d'améliorer les accomplissements, le rendement et les capacités des employés. Dans le cadre de cette étude, nous proposons d'adapter cette approche au théâtre. Plus précisément, nous nous lançons le défi d'utiliser l'AI (que nous définirons plus loin) dans un processus de création scénique, lui-même en pleine expérimentation dans le cadre de notre thèse. Notons que le modèle d'enquête appréciative ou encore l'AI développé à la *Weatherhead School of Management* de l'université *Case Western Reserve* « est une approche pour le développement du leadership et le changement organisationnel. La méthode est utilisée pour favoriser l'innovation au sein des organisations.³ » Pour Cooperrider, l'*appreciative inquiry* (AI) représente :

¹ Université Laval, Québec, Canada.

² Pierre-Claude Élie, « La démarche appréciative : une innovation pour dynamiser l'organisation », in *Organisations et territoires*, vol. 20, no 1, 2011, p. 25.

³ Notre traduction : « *is a positive approach to leadership development and organizational change. The method is used to boost innovation among organizations* », Caroline Banton, « Appreciative Inquiry », in *Investopedia*, le 1^{er} octobre 2021 [en ligne] <https://www.investopedia.com/terms/a/appreciative-inquiry.asp>.

un changement de paradigme dans le domaine du développement organisationnel durable : une véritable innovation en rupture avec le changement traditionnel basé sur le déficit allant vers une approche positive du changement, basée sur les forces⁴.

Nous avons ainsi pensé utile de convoquer cette méthode très utilisée en développement des capacités en entreprise afin de mettre en exergue les particularités sensorielles et artistiques des participants déficients visuels dans le cadre de notre projet. Dans ce dernier, nous nous intéressons à la richesse inexplorée des personnes handicapées visuelles dans le domaine théâtral. Il est en effet question de générer une écriture scénique inédite, qui repose sur des bases structurelles qui leur sont propres, en misant sur un développement accru des sens, sur les mécanismes de la perception des objets, de l'espace et sur le rôle de la mémoire affective dans le travail théâtral, tous des aspects différents du fait de l'absence du sens de la vue.

Le handicap visuel est considéré comme une barrière, un frein à la pratique théâtrale, par bon nombre de créateurs du milieu. Pourtant à la lecture des objectifs que se donne l'AI (prise de conscience des ressources de son milieu, connaissances, habiletés, prise de décision, prédiction, pensée créative, pensée critique, état d'esprit, collaboration, attitude réflexive, espoir dans l'avenir), on comprend très vite qu'il est toujours préférable de voir le verre à moitié plein plutôt qu'à moitié vide. En d'autres termes, nous allons procéder à une résolution de problèmes à l'envers, en mettant un accent sur les acquis et les accomplissements des participants. C'est donc avec cette vision positive que nous souhaitons aborder notre processus de création scénique que nous nommons la *sensori-scénicité*⁵, afin de repousser les limites de la création théâtrale. Ces objectifs émanent des questionnements issus de notre réflexion sur le processus de création théâtrale, et plus particulièrement, avec des déficients visuels, à savoir : *Quelles peuvent être les caractéristiques de l'AI qui pourraient être mises au service du théâtre ? Comment mettre en valeur la richesse sensorielle et artistique des participants à notre création, les déficients visuels ? Dans quelle mesure pourra-t-on adapter les aspects de l'AI à la sensori-scénicité sans dénaturer son contenu de base ?* Autant de questionnements qui nous permettront de cheminer dans notre analyse et qui contribueront à l'élaboration d'un processus de création efficace à l'aide de l'AI.

1. Présentation du concept de l'AI

Mise sur pied grâce aux travaux de David Cooperrider et de Diana Whitney⁶, l'*appreciative inquiry* (AI) est une méthode à la base conçue pour maximiser les

⁴ Notre traduction : « *Appreciative inquiry (AI) represents a paradigm shift in the world of sustainable organizational development: a radical departure from traditional deficit-based change to a positive, strengths-based change approach* », David Cooperrider, « What is Appreciative Inquiry? », blog de David Cooperrider [en ligne], <https://www.davidcooperrider.com/ai-process/>.

⁵ Conceptualisée dans le cadre de notre thèse, la *sensori-scénicité* est une approche de création basée essentiellement sur les sens; une démarche permettant aux personnes ayant un handicap sensoriel, de mettre à profit leurs autres sens fonctionnels au service d'une création artistique. Dans notre cas de figure, il s'agit des personnes déficientes visuelles au théâtre.

⁶ D. L. Cooperrider et Whitney, D., « Une révolution positive dans le changement », dans Cooperrider, D.L., Sorenson, P., Whitney, D. et Yeager, T. (dirs.), *Enquête appreciative : une direction émergente pour le développement organisationnel*, Champaign, Illinois, Stipes

performances des employés d'entreprises. Elle est un outil pour réussir le changement en entreprise et qui « s'applique autant aux organisations dans leur totalité, qu'aux équipes ou à l'individu⁷ ». C'est aussi une méthode qui s'utilise « tant dans des contextes organisationnels difficiles que dans des contextes déjà performants mais visant l'excellence⁸ ». L'approche consiste donc en une sorte d'analyse positive qui s'oppose aux méthodes habituellement axées sur les aspects négatifs comme les manquements et les erreurs. Ainsi, on polarise l'attention sur la mise en évidence et en valeur du potentiel individuel, au lieu d'essayer inlassablement de rectifier ce qui ne fonctionne pas. Pour atteindre cet objectif, les auteurs sur-cités ont développé les 4-D (*Discovery, Dream, Design et Destiny*), essence même de l'AI et qui représentent un cycle organisationnel en quatre phases autour d'un objectif commun. Les 4-D sont une pensée largement élaborée et structurée de l'AI, et comme sa désignation l'indique, elle est constituée de 4 phases ou étapes.

La première étape, appelée « phase de la découverte » (« *discovery phase* » en anglais), se veut une étape préliminaire qui ouvre la voie à un échange, au partage et à la découverte de son vis-à-vis. Elle vise une *re*-rencontre d'une personne qu'on côtoie depuis longtemps sans vraiment la connaître. C'est donc une façon de découvrir ce qui est source d'énergie positive et de fierté à l'intérieur d'une relation interpersonnelle, à travers le dialogue et l'utilisation des histoires et des récits des participants. L'idée serait de comprendre ce qui représente nos forces et ressources par rapport à un thème préétabli ou à un objectif fixé au préalable : c'est ce qu'on appelle la définition du projet. Les auteurs présentent cette première étape en ces termes:

La phase découverte identifie et apprécie le meilleur de « ce qui est ». Les gens partagent les histoires de leurs accomplissements d'exception, discutent les principaux facteurs vitaux et délibèrent sur les aspects de l'histoire de leur organisation qu'ils ont le plus appréciés et qu'ils veulent projeter dans l'avenir.⁹

La seconde phase, appelée « phase du rêve » (« *dream phase* » en anglais), vient quasiment ouvrir les portes de l'impossible car elle donne l'opportunité de rêver, de penser à une conception idéalisée du projet, d'aller au bout de ses rêves, de son imagination afin d'explorer le champ des possibilités du projet, et ce, au-delà des frontières ou des limites perçues dans le passé. C'est l'occasion rêvée de laisser libre court à son imagination et à des propositions qui pourraient être considérées comme sortant de l'ordinaire. Cette phase est définie par les auteurs comme suit :

Le rêve amplifie le noyau positif et défie le statu quo en envisageant des avenir plus valorisés et vitaux. Il est particulièrement important d'envisager les résultats potentiels et les contributions finales au monde. La phase du rêve est pratique,

Publishing, 2001.

⁷ Laurence Perrin, « La Démarche Appréciative : Appreciative Inquiry (AI) », blog de Laurence Perrin, le 4 février 2020 [en ligne] <https://laurenceperrin-conseil.fr/demarche-appreciative-appreciative-inquiry/> (Consulté le 20 novembre 2021).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Notre traduction: « The discovery phase identifies and appreciates the best of “what is”. People share stories of exceptional accomplishments, discuss the core life-giving factors of their organizations, and deliberate upon the aspects of their organization's history that they most value and want to bring to the future », D.L. Cooperrider, D.K. Whitney, D.K. et Stavros, J. M., *Appreciative inquiry handbook: the first in a series of AI workbooks for leaders of change*, Brunswick, OH, Crown Custom Publishing, Inc., 2005, p. 39.

en ce sens qu'elle est ancrée dans l'histoire de l'organisation. Elle est aussi générative en ce qu'elle cherche à développer le potentiel de l'organisation [...] La phase du rêve est un moment où les principales parties prenantes partagent collectivement leurs histoires du passé de l'organisation et leur relation historique avec elle.¹⁰

La troisième étape, dite la phase de conception (« *design phase* » en anglais), permet de créer une structure réaliste à partir des ressources partagées par les participants. C'est une phase de déblaiement du trop-plein d'informations issu de la précédente étape afin de créer ensemble le devenir du projet. C'est le moment en fait de se poser les bonnes questions sur la manière de matérialiser toutes les idées issues des étapes précédentes.

La phase de conception implique la création de l'architecture sociale de l'organisation. Cette nouvelle architecture sociale s'enracine dans l'organisation en générant des propositions provocatrices qui incarnent le rêve organisationnel dans les activités en cours. Tout ce qui concerne l'organisation est réfléchi et répond au rêve, le plus grand potentiel de l'organisation.¹¹

La quatrième et dernière étape, appelée « phase du destin » (« *destiny phase* » en anglais), peut être considérée comme le déploiement de tout ce qui a été conçu collectivement depuis le départ. C'est le résultat de l'ensemble du cheminement effectué. Pour les auteurs :

la phase du déploiement livre les nouvelles images de l'avenir et est soutenue en nourrissant un but e. C'est une période d'apprentissage continu, d'ajustement et d'improvisation (comme un groupe de jazz) – le tout au service d'idéaux partagés¹².

Ci-dessous nous reproduisons le schéma du processus, tel que modalisé par les auteurs :

¹⁰ Notre traduction : « The dream amplifies the positive core and challenges the status quo by envisioning more valued and vital futures. Especially important is the envisioning of potential results and the bottom-line contributions to the world. The dream phase is practical, in that it is grounded in the organization's history. It is also generative; in that it seeks to expand the organization's potential [...] The dream phase is a time for key stakeholders to collectively share their stories of the organization's past and their historical relationship with it. », *ibidem*, p. 39.

¹¹ Notre traduction : « The design phase involves the creation of the organization's social architecture. This new social architecture is embedded in the organization by generating provocative propositions that embody the organizational dream in the ongoing activities. Everything about organizing is reflected and responsive to the dream, the organization's greatest potential. », *ibidem*, p. 40.

¹² Notre traduction : « the destiny phase delivers on the new images of the future and is sustained by nurturing a collective sense of purpose. It is a time of continuous learning, adjustment, and improvisation (like a jazz group) – all in the service of shared ideals », *ibidem*, p. 41.

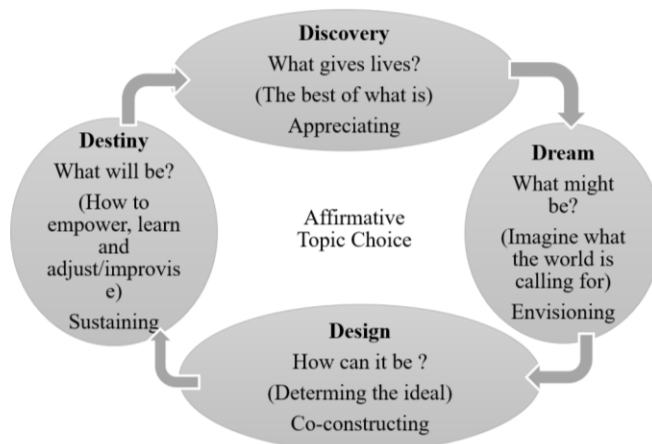


Figure 1: Le cycle des 4-D de l'approche appréciative¹³

Laurence Perrin, formatrice managériale, développe quant à elle 5 étapes mais qui rejoignent tout autant les créateurs de l'AI, comme on le constate clairement sur la figure ci-dessous.

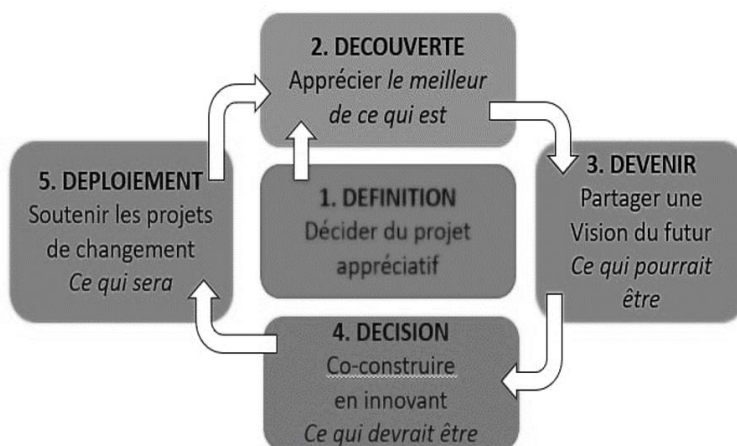


Figure 2 : La Démarche Appréciative – une méthode de conduite du changement¹⁴

Dans cette proposition que l'autrice qualifie de « conduite du changement », ses constituants peuvent être définis comme suit. Pour la « définition du projet », il est question de créer un défi commun à relever, une sorte d'objectif fixé au départ afin de susciter la motivation. Et pour cela, le questionnement apprécitatif et l'approche narrative permettent d'en faire le tour. Le questionnement apprécitatif cherche à travers une manière intelligente à poser des questions, afin de mettre volontairement en évidence ce qui fonctionne. Et l'approche narrative participe à la construction

¹³ Notre traduction : « *Appreciative Inquiry 4-D cycle* », *ibidem*, p. 30.

¹⁴ Laurence Perrin, *La Démarche Appréciative...*, *op. cit.*

d'histoires basées sur les valeurs, les aspirations, les expériences vécues, les principes de vie etc. afin de créer une forme de résilience chez les participants.

Concernant « *la découverte* », l'autrice propose d'identifier et d'apprécier les forces individuelles et les points communs ou collectifs, ceci dans l'optique de donner des orientations positives au projet.

L'imagination qui pourrait être considérée comme « *le devenir* » du projet, est à la base de la construction d'une vision partagée et à la formulation de plusieurs jeux, susceptible de créer une cohésion sociale au sein du groupe et d'ouvrir le champ des possibilités grâce à l'imaginaire.

Quant à la conservation et à la prise de « *décision* » de ce qui constituera la maquette du projet, on peut, comme le souligne Laurence Perrin :

définir les rôles, les fonctions, le fonctionnement de l'équipe, la structure de l'organisation, le mode de management et les valeurs. Il s'agit d'établir des propositions fortes pour réaliser la vision du futur¹⁵.

Enfin, la concrétisation du projet qui est « *le déploiement* » ou la mise en œuvre à proprement parler du projet.

2. La sensori-scénicité : les sens au service de la création

La *sensori-scénicité* est une démarche de création mettant les sens au service de l'art. Elle est en cours de conceptualisation dans le cadre de notre recherche doctorale, « *Approche phénoménologique d'un processus de création scénique pour déficients visuels* ». Dans cette recherche-crédation, nous nous intéressons à la richesse inexplorée des personnes handicapées visuelles dans le domaine théâtral à travers leurs ressources personnelles, la mise en lumière de leurs particularités sensorielles, l'exploration de l'écoute et la valorisation du sensible entre autres. En d'autres termes, il s'agit de générer une écriture scénique inédite, qui repose sur des bases structurelles qui leur sont propres, en misant sur un développement accru des sens, une perception, des objets, de l'espace et de la mémoire affective différente par l'absence de la vision. Le handicap visuel tel que nous l'envisageons dans cette recherche-crédation est donc lié à la vision de Jane Hervé; qui préfère le considérer comme une faculté, un moyen d'appréhender l'existence de façon plus sensible¹⁶; tout en déplaçant « l'utilisation des sens dits "secondaires", comme l'entendre, le sentir, le toucher¹⁷ ».

En ce sens, la *sensori-scénicité* met en exergue des sensorialités non spécifiquement théâtrales et s'adapte à une singularité humaine encore très peu explorée et exploitée sur le plan de la création. Cette sensibilité implique une stimulation des sens du déficient visuel (dans ce cas de figure), qui aideront dans le processus d'exploration de l'espace et du rapport au dispositif scénique, de sa relation avec son corps et avec autrui. Dans la pratique de théâtre que nous souhaitons explorer avec les déficients visuels, l'exploration et l'exploitation créative de l'univers sensoriel prennent tout leur sens.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Hervé Jane, *Comment voient les aveugles ?* Paris, Éditions Ramsay, 1990, p. 24.

¹⁷ Florence Ricaud, *Proposition théâtrale pour malvoyants et voyants : Suzie, essai scénique inspiré des particularités physiques des malvoyants*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal (UQAM), Mars 2011, p. vi.

La sensori-scénicité donne donc également accès aux univers des sensations en valorisant les autres sens (toucher, ouïe et odorat) dans un processus de création scénique, en priorisant les sensorialités et l'expérience des vécus associés. On pourrait à titre d'exemple, formuler les étapes de création suivantes (figure 3), essentiellement conditionnées par les sens fonctionnels des déficients visuels.

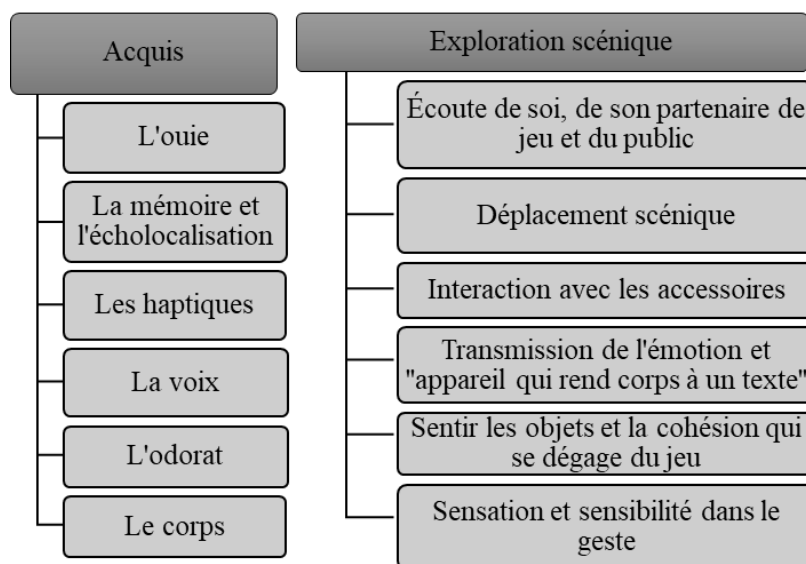


Figure 3 : La sensori-scénicité chez une personne déficiente visuelle

3. Application de l'AI à la sensori-scénicité dans un laboratoire de création avec des personnes handicapées visuelles

Comme nous l'avons mentionné, l'AI vient redéfinir ce qui est *a priori* considéré comme vulnérabilités en forces, en termes d'analyse positive. En mettant ainsi l'emphase sur les potentialités, elle s'emboîte parfaitement à notre approche phénoménologique, en ce sens qu'elle nous permet, d'une part, de construire notre processus de création à partir des ressources de nos participants et, d'autre part, de conférer auxdits participants une place de co-créateurs dans le projet. Nous avons en ce sens redéfini les 4-D en les adaptant à notre projet de création d'un spectacle théâtral avec la participation de déficients visuels comme acteurs.

Selon Denis Cristol, il existe deux dimensions de l'AI¹⁸ qui mettent en évidence des principes d'action par rapport à un problème ou une situation, plus précisément : premièrement **apprécier**, en tant que démarche positive qui consiste à changer de regard, à étudier les bons fonctionnements plutôt que les dysfonctionnements, en allant chercher les forces du système ; ensuite **explorer**, c'est-à-dire une démarche d'enquête qui implique la saisie et la compréhension de ce qui

¹⁸ Denis Cristol, « L'approche appréciative, un plus pour la pédagogie », in *Cursus – formation et culture numérique*, le 1^{er} avril 2019 [en ligne] <https://fr.cursus.edu/12413/lapproche-appreciative-un-plus-pour-la-pedagogie> (Consulté le 9 décembre 2021).

fonctionne ; c'est donc une recherche action, qui déclenche une prise de conscience du meilleur des forces de chacun.

Dans le cadre de notre projet, nous allons faire appel à ces deux dimensions au niveau du processus créatif. En effet, utilisées à bon escient, elles vont mettre en exergue les capacités sensorielles des déficients visuels sur une scène de théâtre. Il s'agira pour eux de se focaliser sur l'essentiel positif, d'être à l'écoute des uns des autres, d'innover en repoussant leurs limites, de dialoguer, d'échanger et surtout d'explorer dans la mesure du possible, les moyens d'atteindre l'objectif désormais commun qu'est la création collective.

Nous allons ensemble, investiguer sur ce qui fait la force des participants et mettre en valeur leurs potentiels et leurs passions, et également les mettre au service de la création scénique. Pour ce faire, nous nous proposons d'aller vivre *in situ* au sein d'une communauté de personnes ayant un handicap visuel dans le dessein de prendre connaissance de leurs ressources, leurs habiletés, leurs interactions, leurs modes de communication et de déplacement. L'atteinte de ces objectifs va reposer sur les quatre stratégies développées par Cooperrider et Whitney (2005), associées à la sensori-scénicité.

Dans notre projet, on part sur la base définitoire d'une création scénique construite à l'aide d'une trame narrative collective. Notre projet est de créer un spectacle de théâtre avec des personnes déficientes visuelles en nous appuyant sur leurs ressources sensibles spécifiques et sur la mise à profit du développement accru de leurs autres sens. Pour réaliser le projet, nous allons débiter par la phase de la *découverte* qui va consister à faire une expérience immersive dans une communauté de personnes handicapées visuelles. Durant cette expérience, nous allons échanger avec les résidents afin d'avoir une idée de ce qu'ils apprécient dans leur communauté et leur mode de vie et apprendre ce qui, selon eux, constitue un impact positif sur leur qualité de vie et une force sur le plan personnel. Par la suite nous allons, avec un groupe plus restreint, demander aux participants sélectionnés (en fonction de leurs intérêts pour la participation au projet de création théâtrale) de nous raconter des histoires qu'ils ont vécues ou qui ont influencées leurs parcours de vie : une description de leurs expériences de vie, mais aussi de leurs attentes en ce qui concerne leur participation au projet de création.

La deuxième étape qui s'intéresse à la vision future, au *devenir* du projet, va être axée sur leurs aspirations artistiques ou à la manière dont ils envisagent s'impliquer dans ce projet. Dans l'optique de stimuler leur imagination par des exercices, nous pourrions leur demander de transcrire la projection qu'ils se font du projet de création scénique à travers des improvisations une déclamation, un dessin, un poème, etc. Ils seront invités à agir un peu comme s'ils dressaient un tableau de leurs désirs, de leurs souhaits, de leurs rêves de création pour une meilleure évaluation de l'intérêt et du potentiel créatif. Par la suite, ayant déjà des aspirations assez claires et détaillées, il va s'agir d'élaborer des stratégies qui contribueront à la réalisation de ce qui constitue pour le moment un rêve enfoui : investir la scène théâtrale de leur sensibilité particulière en tâchant de la matérialiser. Somme toute, nous aurons recours tant à l'émotion et aux ressources corporelles qu'à l'imagination et au vécu des sujets qui nous accompagnent dans ce projet, pour dresser un plan d'action et mettre en place une écriture à la fois sensorielle et scénique, ainsi qu'ouverte à l'esprit collaboratif d'une création collective.

La troisième phase qui touche les *décisions* et choix définitifs liés au projet, est la plus vaste en ce sens qu'elle s'intéresse à la manière de concrétiser le projet, qui va impliquer quatre articulations. La première articulation se penche sur l'arrimage des sensations et émotions des participants à la gestuelle. Ici nous nous intéressons au corps du comédien déficient visuel et à la manière dont il réagit face aux informations et sensations qu'il reçoit ainsi qu'à la manière dont il projette ses émotions. Pour ce faire nous allons utiliser la lenteur dans le geste afin que le sujet prenne conscience de son corps et de chaque geste qu'il pose. La lenteur, comme l'affirme McAskill, est en effet un mode de perception important qui valorise la diversité humaine¹⁹, nous reconnectant au monde dans lequel nous évoluons. Nous recherchons en fait une parfaite adéquation entre le geste et l'émotion pour une meilleure expérience sensorielle du comédien, mais aussi pour assurer la compréhension et satisfaction du spectateur face à l'acte théâtral.

La deuxième articulation est axée sur l'usage de la voix. Elle va être utile dans deux volets : la spatialisation des comédiens sur la scène et la détection des émotions. Si le comédien déficient visuel est capable d'après les qualités vocales « de reconnaître la taille des personnes qui l'entourent²⁰ », alors il sera capable d'affiner son adresse à l'endroit de son partenaire de jeu ; il pourra également reconnaître à travers la voix, le partenaire de jeu qu'il a en face de lui car « une personne se reconnaît à la voix, presque aussi bien qu'au visage et la voix change moins²¹ ». De plus, la voix, à travers les nuances de ton, permettra de détecter les émotions des comédiens parce que « le ton trahit l'homme [...] il est bien difficile de soutenir une discussion, une simple conversation, sans que la voix trahisse quelque peu les émotions de l'âme : la colère, la douleur, la satisfaction, le dédain²² ».

L'écholocalisation²³ sera de mise dans notre troisième articulation. Si elle a permis à de nombreuses personnes déficientes visuelles de s'autonomiser en ce qui concerne leurs déplacements quotidiens, elle pourrait leur être d'une grande utilité dans le déplacement scénique. En effet, l'écholocalisation est une pratique qui consiste pour le déficient visuel à émettre des sons soit en tapant avec sa canne ou du pied, soit en produisant des clics avec sa bouche, afin de détecter des objets, de contourner des obstacles, de reconnaître un lieu ou de détecter des mouvements. Nous allons donc en faire usage dans le cadre de ce projet durant les exercices de déplacement scénique afin que le comédien handicapé visuel se connecte et se familiarise à la scène théâtrale.

¹⁹ Ash McAskill, *Mobilizing a Slow Theatre Movement through an Atypique. Artist Perspective*, [en ligne], Canadian Theatre Review, vol. 175, 2018, pp. 41-46. DOI: 10.3138/ctr.175.008.

²⁰ Docteur Howe, « *De l'éducation des aveugles* (North American Review, 1833) », in Maurice De La Sizeranne, *Les aveugles par un aveugle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1891, pp. 20-21.

²¹ Maurice De La Sizeranne, *Les aveugles par un aveugle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1891, p. 22.

²² *Ibidem*, pp. 22-23.

²³ L'écholocalisation a été formalisée par Daniel Kish, lui-même aveugle depuis l'âge de treize mois, dans une méthode qu'il nomme *mobilité perceptuelle* ; voir Bruno Dubuc, « Des aveugles qui "voient" par écholocalisation ! », Blog *Le cerveau à tous les niveaux*, le 18 avril 2016 [en ligne], <https://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/2016/04/18/aveugles-voient-echolocalisation> (Consulté le 20 novembre 2021).

L'écholocalisation nous permettra aussi de créer un sentiment de confiance et de sécurité chez le comédien dans son rapport avec la scène et d'inventer des repères scéniques par des moyens mnémotechniques.

Dans une démarche complémentaire à l'écholocalisation, la quatrième articulation va s'intéresser à l'ouïe fine des comédiens déficients visuels que le docteur Howe définit en ces termes :

Ils devinent sans autre indice, l'âge d'une personne [...] le temps, dans sa marche lente, mais continue, marque cependant les traces de son passage dans notre voix comme nos traits : ce sont ces traces insensibles pour nous, que découvre l'oreille exercée de l'aveugle²⁴.

Il s'agit, en effet, pour nous aussi, d'une oreille exercée que nous valoriserons dans l'exploration d'une écoute davantage approfondie, en ce sens qu'au-delà d'être à l'écoute de l'autre, les comédiens seront invités à s'écouter soi-même, à écouter la scène et à utiliser à bon escient le silence. Le comédien est donc appelé à être attentif à tout ce qui se passe autour et à l'intérieur de lui car l'action d'écouter entraîne la construction d'une improvisation et d'une interprétation justes.

Le rapport entre les sensible et les objets et accessoires scéniques sera abordé dans notre cinquième et dernière articulation spécifique grâce à l'haptique, qui désigne l'exploration et la valorisation du sens du toucher. Utilisée dans le cadre de ce projet de création, il reviendra à la perception haptique, pour les comédiens handicapés visuels, à établir une relation aux objets et accessoires dans l'espace à travers le toucher de sorte à donner accès à une expérience palpable et, finalement, créative. Consciente que les comédiens perçoivent avec leurs mains autant qu'avec le reste du corps et que « [leurs] yeux sont au bout de [leurs] doigts et la sensibilité s'exprime ainsi davantage²⁵ », nous avons pensé qu'il serait judicieux de mettre ce potentiel au service de notre création. Combinés à l'odorat que Bosano trouve salvateur parce qu'il permet d'évaluer ce qu'il se passe dans un lieu²⁶, le sens haptique va donc être un allié pour les comédiens dans leurs interactions avec les objets et accessoires scéniques.

La quatrième et dernière phase qui est le *déploiement* va essentiellement être technique et organisationnel. Il va s'agir entre autres de constituer une équipe de production dans l'optique de débiter enfin les séances de répétition, d'organiser la première du spectacle de théâtre ainsi que de penser une stratégie communicationnelle et de diffusion.

Dans une démarche synthétique, nous avons conçu un schéma (figure 4) qui résume essentiellement l'ensemble du processus de création théâtrale avec les personnes déficientes visuelles, qui vient d'être développé.

²⁴ Docteur Howe in De La Sizeranne, Maurice, *Les aveugles par un aveugle*, op. cit, pp. 20-21.

²⁵ Françoise Bosano, *Guide pratique du malvoyant : mieux vivre son handicap*, Paris, Éditions Grand Caractère, 2007, p. 41.

²⁶ *Ibidem*, pp. 29-30.

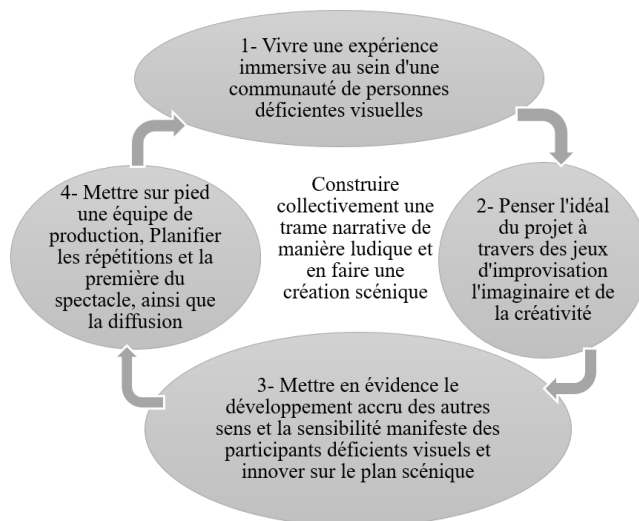


Figure 4 : La fusion des 4-D et de la sensori-scénicité au service d'un laboratoire de création théâtrale

Conclusion

L'AI n'est pas là pour enterrer les problèmes ou encore créer un monde de leurres, mais elle propose de bâtir l'avenir d'un projet grâce aux forces et aux actions, une manière de « vitaliser²⁷ » l'engrenage et d'offrir un large spectre d'action. Elle permet ainsi d'avoir d'excellents résultats, juste en se basant sur les forces et les réussites ; elle construit l'unicité, le sens des responsabilités partagées et des relations saines et positives. En d'autres mots, elle encourage le partage des rêves et des visions et ouvre l'écoute participative. Ce sont, là, des fondements tout à fait essentiels à la dynamisation d'un projet de création tel que le nôtre. Enfin, l'AI associée à la sensori-scénicité dans le cadre de cette étude s'avère donc être une méthode riche et indissociable du processus de création qui nous incombe, car les deux concepts se présentent en fin de compte comme facteurs essentiels à la fois à l'insertion de la personne déficiente visuelle dans la sphère théâtrale et l'ouverture de l'imaginaire, autant des acteurs sur la scène que des spectateurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Banton, Caroline, « Appreciative Inquiry », in *Investopedia*, le 1^{er} octobre 2021 [en ligne] <https://www.investopedia.com/terms/a/appreciative-inquiry.asp>
- Bosano, Françoise, *Guide pratique du malvoyant : mieux vivre son handicap*, Paris, Éditions Grand Caractère, 2007.
- Cooperrider, David, « What is Appreciative Inquiry? », Blog de David Cooperrider, publié en 2012 [en ligne] <https://www.davidcooperrider.com/ai-process/>
- Cooperrider, D. L. et D. Whitney, « Une révolution positive dans le changement », in Cooperrider, D. L., P. Sorenson, D. Whitney et T. Yeager (dirs.), *Enquête*

²⁷ Denis Cristol, *L'approche appréciative...*, art. cit.

- appréciative : une direction émergente pour le développement organisationnel, Champaign, Illinois, Stipes Publishing, 2001.
- Cooperrider, D. L., D. K. Whitney et J. M. Stavros, *Appreciative inquiry handbook: the first in a series of AI workbooks for leaders of change*, Brunswick, OH, Crown Custom Publishing, Inc., 2005.
- Cristol, Denis, « L'approche apprécieative, un plus pour la pédagogie », in *Cursus – formation et culture numérique*, le 1^{er} avril 2019 [en ligne] <https://fr.cursus.edu/12413/lapproche-appreciative-un-plus-pour-la-pedagogie> (Consulté le 9 décembre 2021).
- De La Sizeranne, Maurice, *Les aveugles par un aveugle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1891.
- Docteur Howe, « De l'éducation des aveugles » (North American Review, 1833), in De La Sizeranne, Maurice, *Les aveugles par un aveugle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1891.
- Dubuc, Bruno, « Des aveugles qui "voient" par écholocation ! », Blog *Le cerveau à tous les niveaux*, le 18 avril 2016 [en ligne] <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0005105516300000> (Consulté le 20 novembre 2021).
- Élie, Pierre-Claude, « La démarche apprécieative : une innovation pour dynamiser l'organisation », *Organisations et territoires*, vol. 20, no 1, 2011 [en ligne] <http://revues.uqac.ca/index.php/revueot/article/view/342> (Consulté le 19 décembre 2021).
- Jane, Hervé, *Comment voient les aveugles ?* Paris, Éditions Ramsay, 1990.
- McAskill, Ash, « Mobilizing a Slow Theatre Movement through an Atypical. Artist Perspective », *Canadian Theatre Review*, vol. 175, 2018, pp. 41-46 [en ligne] <https://doi.org/10.3138/ctr.175.008> (Consulté le 19 décembre 2021).
- Perrin, Laurence, « La Démarche Apprécieative : *Appreciative Inquiry* (AI) », Blog de Laurence Perrin, le 4 février 2020 [en ligne] <https://laurenceperrin-conseil.fr/demarche-appreciative-appreciative-inquiry/> (Consulté le 20 novembre 2021).
- Ricaud, Florence, *Proposition théâtrale pour malvoyants et voyants : Suzie, essai scénique inspiré des particularités physiques des malvoyants*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal (UQAM), Mars 2011.

Eirini Polydorou¹
Tiago Viudes Barboza²
Claudia Funchal³

**LES ARTS DE LA SCÈNE FACE À LA PANDÉMIE
DE LA COVID-19: LA TRANSITION PRÉMATURÉE
VERS L'ENVIRONNEMENT VIRTUEL
ET LE CAS DU PROJET ANIMA(L)S**

COVID-19 and the premature digital transition in performing arts: The Case of the project Anima(L)s

This paper examines the creative process of the video-performance *Anima(L)s*, created by Eirini Polydorou, Tiago Viudes Barboza and Claudia Funchal, in the context of the COVID-19 pandemic. Among the topics discussed are the impact of the pandemic in the way people work, specifically focusing on performing arts and cultural production, and the relations between performance, orality and technology. This video-performance portrays one intercultural interpretation of the short story *Conversation of Oxen*, from the Brazilian author Guimarães Rosa, focusing on its philosophic aspects.

Key-words: COVID-19, pandemic, intercultural, video performance, performing arts, Guimarães Rosa, remote work, virtual environment

Le projet de création de la vidéo-performance *Anima(L)s*⁴ fait partie du projet *Conversation de Bœufs et de Vaches*, la recherche-crédation doctorale de Claudia Funchal, qui étudie le théâtre interculturel inspiré des formes performatives populaires du Brésil. La vidéo-performance *Anima(L)s* est née à partir du désir de collaboration entre Eirini Polydorou, Tiago Viudes Barboza et Claudia Funchal, trois artistes issus du milieu du théâtre qui, en pleine pandémie de COVID-19, se rencontrent virtuellement pour une création collaborative. Vivant dans trois pays différents – le Brésil, le Canada et la Grèce – ils ont utilisé les ressources technologiques disponibles pour ouvrir la voie à une création interculturelle à distance, ainsi que pour réfléchir sur la solitude et les contraintes de production pour les arts vivants, imposées par la pandémie.

La création est inspirée du conte *Conversation de Bœufs* de Guimarães Rosa, mais aussi du désir latent de faire la fête et de se rencontrer pendant la pandémie, ainsi que du processus même de création à distance, qui recourt à l'esthétique des plateformes de rencontre virtuelle – une solution pour la création performative dans le contexte du télétravail.

¹ Université nationale et capodistrienne d'Athènes, Grèce.

² Université pontificale catholique du Rio Grande do Sul, Brésil.

³ Université Laval, Québec, Canada.

⁴ Vidéo publiée sur Youtube: <https://youtu.be/Nh9rh2Q03KM>.

Côté dramaturgie, dans le conte *Conversation des Bœufs* de Rosa, les bœufs, des personnages zoomorphes, découvrent comment penser et parler comme les hommes, et discutent, entre autres, les aspects positifs et négatifs de cette faculté humaine – pouvoir penser, observer et transformer le monde. Ces personnages nous rappellent notre capacité intrinsèque de transformer la réalité et les responsabilités qui en découlent. Cela implique aussi notre capacité d'adaptation face aux transformations imposées par la société dans des situations de crise, comme celle de la pandémie de la COVID-19, par exemple.

Performance et oralité dans l'œuvre de Guimarães Rosa

Travailler avec Guimarães Rosa, c'est, inévitablement, entrer dans le domaine de l'oralité. En effet, l'auteur a la prouesse de transmettre en mots tout ce qui est sédimenté dans la performance du narrateur oral. C'est-à-dire qu'à travers ses récits, il rend possibles la verbalisation et la matérialisation, sous forme de texte, d'un art narratif vivant, complexe et pluriel. Dans le domaine de la littérature, depuis les années 1950, d'importants théoriciens comme Paul Zumthor soulignent la richesse contenue dans les poèmes français *de gesta*, si on l'envisage dans la clé de leur production orale, générée à partir de manifestations populaires et, plus tard, fixée dans les lettres, en poésie (Zumthor, 1987). Ainsi, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un vaste champ d'études s'est ouvert sur les relations entre oralité (et performance de l'oralité) et littérature :

Reste, pour entendre la voix qui prononça nos textes, à prendre place au lieu où son écho peut-être vibre encore : à saisir une performance à l'instant et dans la perspective où elle importe comme action plus que par ce dont elle rend possible la communication. Il s'agit pour nous de tenter de percevoir le texte concrètement réalisé par et dans une production sonore : expression et illocution ensemble, au sein d'une situation transitoire et unique. L'information se transmet ainsi dans un champ déictique particulier, jamais exactement reproductible, et selon des conditions variables dépendant du nombre et de la qualité des éléments non linguistiques en jeu.⁵

D'une part, la littérature de l'oralité présente certaines spécificités notables: sa musicalité, sa scansion propice à la mémoire (usage prédominant des rondes par exemple), le silence et l'écart qui se sont probablement fondus dans l'action au présent, dans la relation entre le locuteur et l'interlocuteur. Les paroles de Suzi Frankl Sperber, spécialiste brésilienne de l'œuvre de Guimarães Rosa, sont encore plus suggestives en ce sens :

Il convient de rappeler un aspect qui a été considéré plus récemment comme important : la force de la présence physique ; la vraie valeur du corps, son expressivité. Une énonciation doit se comprendre au-delà, par l'expressivité du corps, ou directement, par la corporéité. C'est la garantie de la véracité de l'énonciation.⁶

⁵ Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale (Poétique)*, Paris, Éditions du Seuil/ version Kindle, 1987, p. 245.

⁶ Notre traduction : « Vale lembrar um aspecto que mais recentemente tem sido tomado como importante: a força da presença física; o valor de verdade do corpo, sua expressividade. Uma enunciação deverá ser entendida para além dela, pela expressividade do corpo, ou

Pourtant Rosa prend le chemin inverse. L'auteur, qui, en tant que médecin, avait parcouru l'arrière-pays du Minas Gerais, à l'intérieur du Brésil, apporte à sa littérature l'écoute délicate des dialectes *caipiras*. Il ne le fait pas seulement en choisissant le lexique, en créant des mots qui tentent de rendre compte de cet espace tout à fait particulier et, paradoxalement, universel – comme c'est la marque de sa littérature, se distinguant dans la troisième phase du modernisme brésilien. Tout de même, l'auteur brésilien ajoute au texte écrit des marques constitutives du récit oral : le silence, le public, une interaction nécessaire avec le lecteur, qui a besoin d'être actif. Suzi Frankl Sperber (2009) met en évidence l'importance de la lecture à haute voix dans la compréhension des textes de Rosa – ce qui fait peut-être que le texte trouve son but ultime dans ses lacunes latentes, dans une interaction active, dans une performance inévitable qui fonctionne comme une clé pour cet univers littéraire.

Par conséquent, le travail réalisé dans le projet *Conversation de Bœufs et de Vaches*, dont *Anima(L)s* en fait partie, reprend un conte important de l'œuvre *Sagarana* de Guimarães Rosa, le conte *Conversation des Bouefs*. Celui-ci présente l'histoire tragique d'un garçon, Tiãozinho, qui prend le cadavre de son père dans un chariot de cassonade, tiré par un joug de bœufs et guidé par son méchant beau-père, Monsieur Agenor Sorogno. Pour la création de la vidéo *Anima(L)s*, nous avons repris et renforcé un des thèmes clés du conte : le pouvoir du non-dit. Ce qui nous y a attirés, c'est le pouvoir de suggestion de ce qui se trouve entre les mots ou même en dehors d'eux. Ainsi, le protagoniste du conte, souhaitant la mort du cruel beau-père, entre fantastiquement dans les pensées des bœufs. Ceux-ci, à leur tour, présentent une série de questions sur ce que c'est que d'être humain. Sans dire un mot, dans le domaine du réel de cette exégèse fictive, les bœufs et le garçon entrent dans une profonde symbiose, qui oriente l'histoire vers une fin heureuse amenée par la mort d'Agenor Sorogno, à la fin de l'œuvre. Si l'omission du mot est un moteur puissant dans le conte, opérant au niveau d'une communication autre, ici même innommable, on peut constater que la littérature de Rosa creuse des lacunes qui ne seraient comblées que dans le cadre d'une performance, en présence, avec une communication qui passe par le corps. Cela nous amène à la pensée d'Ehrenberg, chercheur à la Faculté d'Éducation de l'Université de São Paulo :

Le corps communique par des gestes. Devenir humain, c'est entrer dans les conventions sociales partagées par le langage. Puisque le geste est un langage, alors c'est aussi un signe. Chaque langue a un répertoire, une sélection des signes qui la composeront, ainsi que des règles de combinaison. Il faut connaître le répertoire, les règles de combinaison et les règles d'utilisation des signes pour maîtriser le langage.⁷

diretamente, pela corporeidade. Esta é a garantia da veracidade da enunciação », Suzi Frankl Sperber, *Ficção e Razão: uma retomada das Formas Simples*, Aderaldo & Rothschild, FAPESP, 2009, p. 33.

⁷ Notre traduction : « *O corpo se comunica pela gestualidade. Tornar-se humano significa inserir-se nas convenções sociais partilhadas pela linguagem. Sendo o gesto uma linguagem, então ele é também um signo. Toda linguagem possui um repertório, uma seleção dos signos que vão compô-la, bem como as regras de combinação. É necessário conhecer o repertório, as regras de combinação e as regras de uso dos signos para dominar a linguagem.* », Mônica Caldas Ehrenberg, « *A linguagem da cultura corporal sob o olhar de professores da educação infantil* », *Pro-Posições*, vol. 25, no 1, p. 198 [en ligne] <https://www.scielo.br/pdf/pp/v25n1/v25n1a10.pdf>

Ainsi, l'élection de la fête comme axe organisateur du projet a été fondamentale pour traiter le matériel d'étude, le conte *Conversation de Bœufs*. Car dans l'esprit de la fête, un terrain favorable a été trouvé pour la performance, la reprise du texte de Rosa pour la rencontre avec ses éléments constitutives : l'interaction par la présence, le corps, l'environnement, le silence et la musique. Les lacunes du texte, une caractéristique de l'oralité, créent souvent des difficultés pour le lecteur habitué à une lecture qui se complète en soi même. Ces lacunes ne peuvent être comblées que dans et par la performance. Dans le livre *Estudios Avanzados de Performance* dirigée par Diana Taylor et Marcela Fuentes (2011), certaines approches pour la compréhension de la performance ont contribué à éclairer notre travail de création. Un exemple est le texte « Restauración de la Conducta » de Richard Schechner, dans lequel la performance est toujours l'acte de refaire, une action réaffirmée et répétée ou « en fait, le comportement restauré est la principale caractéristique de la performance.⁸ ». Parallèlement, dans le même livre, la théoricienne Peggy Phelan (2011) apporte une perspective de la performance comme nouveauté, comme une proposition qui brise ce qui est socialement établi et maintenu, en regardant l'action humaine d'une manière critique et subversive :

La seule vie de la performance se déroule dans le présent, la performance ne doit pas être conservée, ni enregistrée, ni documentée et ne doit pas participer d'aucune façon à la circulation des représentations : une fois qu'on le fait, on s'engage dans quelque chose de différent, on n'est plus dans la performance. Dans la mesure où la performance entend entrer dans l'économie de la reproduction, elle trahit et affaiblit la promesse de sa propre anthologie.⁹

Apparemment opposées, ces perspectives peuvent se connecter dans la réflexion sur l'activité du narrateur oral, objet de ce travail, car elles reflètent en même temps la mémoire, ce qui est appris et saisi d'un héritage, et la transformation intrinsèque dans l'expression orale, qui est toujours en train de se renouveler dans le contact avec un nouveau public et un nouveau temps dans lequel il s'inscrit.

Si, d'une part, la performance culturelle est responsable de réitérer des schémas sociaux qui étouffent souvent le sujet dans son devenir et dans sa diversité inhérente, c'est la performance artistique, la volonté de fictionnaliser la présence, les récits issus de nos relations avec le monde qui créent l'élan de la théâtralité. C'est justement cette performance artistique, capable de subvertir la performance sociale, qui redonne aux êtres humains la possibilité de se réinventer, de devenir plus libres et de prendre plein de chemins ou, selon les mots de Rosa, de sentiers - *veredas*.

(Consulté le 5 décembre 2021).

⁸ Notre traduction (nous avons consulté et travaillé avec la version espagnole du texte): "De hecho, la conducta restaurada es la característica principal del performance », Richard Schechner dans Diana Taylor et Marcela Fuentes, *Restauración de la conducta*, in *Estudios Avanzados de Performance*, México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 36.

⁹ Notre traduction : « *La única vida del performance transcurre en el presente, el performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa, ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia antología.* », Peggy Phelan, « *Antología del performance: representación sin reproducción.* », dans Diana Taylor et Marcela Fuentes (dirs.), *op. cit.* p. 97.

Dans le cas de la vidéo *Anima(L)s*, le narrateur est le seul personnage qui n'a pas d'image. C'est juste sa voix qu'on entend tout au début, et après, seulement à la fin de la vidéo. Sa voix et l'écran se superposent comme un paradoxe, comme des pièces impossibles de s'assembler. La vidéo commence donc avec cette lacune poétique, une image qui cherche sa voix, une voix qui cherche son image. Une rencontre improbable. D'un côté, la géométrie objective, familiale et impersonnelle des fenêtres de l'ordinateur. D'autre côté, une production sonore unique et subjective: une voix humaine, métamorphosée en chariot, nous invite à réimaginer ces fenêtres. Le spectateur est invité, dès le début, à être actif, tout comme le lecteur de Rosa – parce que c'est à lui de combler les lacunes entre l'image, le son et les fragments du récit, avec son imagination.

On peut se poser la question : comment ces lacunes peuvent nous aider à retrouver la puissance de la performance dans un contexte virtuel ? Sont-elles aussi efficaces, pour une langage vidéo-scénique, que les stratégies de Rosa pour le langage littéraire ? Est-ce possible de garder vivante l'oralité dans ce contexte ? On peut même se demander comment une œuvre enregistrée pourrait instaurer, chez le spectateur, ce caractère transitoire et unique de la performance, tel quel défini par Zumthor.

Pour essayer de répondre ces questions, il nous est nécessaire, d'abord, d'examiner les aspects techniques et le contexte sociaux de ce processus de création. Parce que ces aspects n'ont pas changé seulement les conditions de production artistique, mais aussi la perception du monde pour les artistes et pour les spectateurs.

Le télétravail et l'environnement virtuel : le contexte de création d'*Anima(L)s*

Hormis les enjeux relatifs à la santé, certains des grands changements que la pandémie a apportés à la société concernent la façon dont les artistes travaillent (Belzunegui-Eraso & Erro-Garcés, 2020). Le télétravail s'est plutôt imposé dans la routine quotidienne des gens à travers le monde (Baert et al. 2020). Malheureusement, toutes les sociétés et économies, sans même parler des ménages, n'étaient pas prêtes pour une transition aussi rapide, et pas non plus tous les différents secteurs de marché, tandis que le télétravail apparaît comme la cause d'une nouvelle fracture numérique (Sostero et al., 2020)

En nous concentrant sur les arts de la scène, la nécessité de passer à un environnement virtuel nous est plutôt apparue comme une nécessité pour de nombreuses raisons, qui peuvent être considérées à la fois comme des défis et des opportunités. En ce qui concerne les défis, le coup de la pandémie aux secteurs culturels a été profondément dur (OCDE, 2020). En outre, de tous les secteurs culturels, les arts de la scène ont été encore plus touchés, avec des estimations s'élevant à environ 90% de la perte du chiffre d'affaires annuel (Commission européenne, 2021).

En même temps, certains peuvent soutenir que le passage au numérique peut apporter d'immenses opportunités d'innovation dans les procédures de production et de diffusion culturelles, comme l'impact massif des chaînes et plateformes numériques (Dolata, 2020). Dans cette perspective, on peut affirmer qu'il est nécessaire d'avoir suffisamment de temps pour cultiver et préparer les circonstances et les ressources nécessaires à l'innovation et à la créativité, pour réellement apporter des résultats bénéfiques aux secteurs culturels et créatifs, et finalement à la société dans son ensemble (IDEA, 2021). Malheureusement, cela n'a pas été le cas avec les

conséquences de la COVID-19, qui sont venues assez brutalement et prématurément imposer aux artistes, producteurs culturels, universitaires, agents et, bien sûr, au public, la nécessité de trouver de nouvelles voies de création, qui devraient ensuite être canalisées à travers les moyens de communication (IDEA, 2021). Notamment, la pandémie a entraîné une augmentation sans précédent de la demande de produits culturels en ligne, créant pourtant un paradoxe, car cette augmentation n'a pas nécessairement conduit à une augmentation des revenus des créateurs et des interprètes (Radermecker, 2021). Au contraire, la transition violente vers la nouvelle ère numérique est survenue à un moment où les artistes et les travailleurs culturels avaient besoin de lutter pour leurs moyens de subsistance. Beaucoup d'entre eux ont dû même quitter temporairement le milieu artistique pour des raisons financières. L'absence de ressources et l'usure morale ont été un obstacle pour une transition plus souple vers un nouveau modèle des secteurs culturels et créatifs (Spiro et al., 2021).

Voici donc brièvement les éléments qui combinent l'image globale dans laquelle notre projet actuel, *Anima(L)s*, a dû être réalisé. La caractéristique supplémentaire, autrement inspirante et créative de la collaboration interculturelle, qui était nécessaire pour que ce projet se réalise, n'est venue que s'ajouter aux défis technologiques qu'il a fallu surmonter. Fait intéressant, on peut considérer comme un aspect de la diversité culturelle entre les différents pays leurs différents niveaux d'adaptation aux nouvelles technologies (Sostero et al. 2020). Ce type de diversité technologique, ou ce que l'on appelle la « fracture numérique » (Mahler, 2011), pourrait sans doute être considéré dans la perspective d'une forme de diversité culturelle, puisque la technologie a finalement été amenée à un stade où elle définit la communication des gens, que ce soit de manière personnelle ou au niveau professionnel, ainsi qu'au niveau communautaire ou sociétal, étant donné l'influence croissante des médias sociaux sur l'opinion publique. Néanmoins, dans le même temps, les circonstances réalistes nécessaires à tout télétravail pendant la pandémie souligneraient que cette diversité technologique apporterait encore plus de défis à toute tentative de collaboration interculturelle et internationale dans n'importe quel secteur, sans parler des différents sous-groupes inclus dans les secteurs de la culture et des arts de la scène (Spiro et al. 2021).

Les raisons pour lesquelles la transition numérique impose de nouveaux défis au secteur des arts de la scène sont nombreuses et peuvent être liées à une variété d'aspects, de la formation et de l'éducation artistiques à toutes les étapes de la production culturelle, à la diffusion du produit culturel final et à la consommation par le public. Plus ou moins, toutes ces catégories semblent avoir des défis découlant de la combinaison des barrières technologiques avec la langue et d'autres barrières de la diversité culturelle, y compris les différents fuseaux horaires entre les différents pays.

Formation artistique et éducation culturelle (y compris la recherche scientifique)

En ce qui concerne la formation artistique et l'éducation culturelle, il va sans dire que, spécifiquement pour les arts de la scène, une éducation pratique axée sur l'expérience est nécessaire. L'apprentissage de presque tout ce qui n'est pas théorique exige une proximité physique, entre l'étudiant et le professeur, ainsi qu'entre l'étudiant et ses collègues. Ils doivent donc être ensemble au même endroit, en présence, et cela depuis les fondements et jusqu'à la maîtrise de leurs arts. Les enseignants doivent être proches afin de partager l'expérience et même avoir un

contact physique avec leurs élèves, car c'est la façon dont le transfert de connaissances et d'expérience se fait plus efficacement, ne serait-ce qu'en arts vivants, par exemple. Ainsi, un professeur de danse a besoin de travailler la souplesse d'un étudiant en étirant ses bras vers l'arrière le plus possible. Avec la présence du professeur l'étudiant se sentira plus rassuré et il aura, par conséquent, plus de confiance pour dépasser ses limites. De la même manière, certains exercices pour acteurs visant le développement de la confiance demandent que le professeur de théâtre ait un contact physique avec ses étudiants. En effet, souvent les exercices de démonstration et de confiance s'appuient sur le contact corporel et sur la participation active de tout le groupe, à l'intérieur du même univers de présences et d'interactions.

Bien qu'il y ait des avantages (Simamora, 2020) à déplacer toutes ces procédures vers l'environnement numérique, il faut dire que les défis de ne pas pouvoir avoir une expérience de rencontre en personne entravent en effet l'efficacité et l'efficacité de l'apprentissage (Ozer & Ustun, 2020). L'aspect de l'apprentissage lié à l'expérience est encore plus entravé lorsque les outils liés à la technologie des communications ne fonctionnent pas correctement pour fournir ne serait-ce que les principes fondamentaux, en raison de problèmes liés à la communication synchrone, bien qu'il y ait des effets positifs possibles (Simamora, 2020). Par exemple, lorsqu'on utilise une plateforme pour avoir un cours en ligne, il est presque impossible d'avoir deux microphones différents ouverts en même temps. Alors, comment un professeur de chant pourrait-il accompagner son élève pour chanter ou même enseigner les sons correctement ? En même temps, il y a un décalage temporel entre le moment où quelqu'un parle et le moment où cette parole est reçue par tous les autres participants, ce qui rend impossible pour les acteurs de travailler sur le bon *timing*. De même, le décalage temporel du transfert d'image rendrait impossible pour les danseurs de travailler leurs compétences de synchronisation. Ainsi, les aspects d'apprentissage pour les arts de la scène qui sont fondés sur l'expérience et sur la collaboration rendent assez difficile la migration totale de la formation et de l'éducation artistiques vers les plateformes numériques.

D'autre part, il existe également des défis liés à la transition numérique, en ce qui concerne la recherche scientifique en arts (Trubnikova & Tsagraeyshvili, 2021). La recherche académique sur les arts du spectacle peut être considérée comme plutôt facilitée par le passage au numérique, étant donné comme condition préalable que tout sujet de recherche soit bien documenté sous une forme numérique qui puisse garder le plus possible la qualité artistique du projet ainsi que l'expérience du public présent dans la salle de spectacle. Dans ce contexte, il est impératif de développer une numérisation appropriée des performances considérées, qui montrerait désormais non seulement la perspective d'une seule caméra du spectacle à des fins d'archives, mais qui favoriserait en effet les deux, l'œil du metteur en scène et le point de vue artistique d'un réalisateur audiovisuel numérique.

Dans le contexte de notre projet, *Anima(L)s*, en effet, la partie collaborative de la recherche a été plutôt facilitée par les ressources numériques qui ont rendu possible la communication et collaboration entre artistes situés à distance dans trois pays différents. De plus, l'accès aux bases de données (ouvrages scientifiques, corpus d'étude, etc.) et outils numériques mis à disposition par les bibliothèques universitaires ont également servi les objectifs de recherche de ce projet. Après tout, même si les participants à cette création ne se sont jamais rencontrés en personne, les ressources disponibles pour le travail à distance leur ont permis de travailler ensemble,

y compris de porter des discussions autour du présent article dont ils sont co-auteurs, et ce, à partir des références d'au moins trois origines culturelles différentes, soit du Brésil, du Canada et de la Grèce.

Anima(L)s : processus de création à distance

Concernant l'aspect du processus de création à distance de la vidéo *Anima(L)s*, tel que mentionné précédemment, les outils de communication numériques facilitent en effet la collaboration, rendant possible les rencontres entre les participants, ce qui ne serait pas possible autrement, compte tenu des longues distances géographiques et des limitations de déplacement et d'interaction dues à la COVID-19, ainsi qu'en raison de limitations importantes d'ordre pratique et financier. Dans un autre ordre d'idées, il est vrai que des fuseaux horaires différents peuvent parfois rendre plus difficile pour certains membres d'assister à une réunion/ répétition en ligne, affectant également la compréhension des délais (Graves & Karabayeva, 2020). De plus, les problèmes techniques comme les retards de transmission constituent des obstacles supplémentaires à la production. Par exemple, il est impossible de chanter une chanson vraiment simultanément, car si beaucoup de microphones fonctionnent, il y a du bruit (résonance, écho, etc.) ; des décalages en raison des vitesses de connexion différentes peuvent également survenir. Or, nous avons, en effet, rencontré de tels obstacles lors de la production de notre création. Néanmoins, nous avons réussi à intégrer ces obstacles mêmes dans le processus de création. Comme on dit dans le milieu théâtral, si quelque chose ne peut pas être caché sur scène, alors ce doit être montré ouvertement. Pratiquement, il était même impossible d'enregistrer une réunion zoom sans interruption en raison des problèmes techniques. Dans cette logique, les retards, les écrans noirs et les écrans « figés » pour des raisons techniques, telles que la connexion lente, ont été abordés de manière créative pour les intégrer de façon créative au scénario de la vidéoperformance (à titre d'exemple, voir les séquences 0:34-0:37, 0:39-0:42 et 0:48-0:50).

En outre, le passage du monde réel au monde numérique, tel qu'il devient de moins en moins évident de nos jours, est un aspect qui a été intégré au scénario de la vidéo. C'est pourquoi l'intrigue de la vidéo est en fait basée sur le flou de cette transition. Au fur et à mesure que le lien entre le réel et le numérique se renforce, alors tout le potentiel du numérique devient plus évident. Les héros de l'histoire commencent par une réunion zoom typique, mais les possibilités de leur création leur permettent de se déplacer vers une autre réalité, celle qu'ils souhaiteraient, hors de leur maison et hors des sentiers battus de la réalité objective quotidienne. C'est justement dans cette ouverture, devenue possible grâce aux outils technologiques et à leur collaboration virtuelle, que le scénario vient à la rencontre de l'essence du conte de Guimarães Rosa. Parce que dans le conte le narrateur, lui aussi, est invité à traverser différents niveaux de réalités, entre le réel et le fantastique. Pourtant, malgré le passage au numérique, en suivant leurs désirs, les héros sont amenés à nouveau là où tout commence, c'est-à-dire ne serait-ce qu'à l'idée de *présence dans la nature* et d'une *vraie rencontre*. Le message qu'ils apportent est que peu importe jusqu'où l'humanité va dans la numérisation de tout, au cœur de la collaboration humaine et du développement social réside le désir de se rencontrer, de vivre et de créer ensemble. C'est pourquoi le concept de la vidéo repose en fait sur une série de transitions entre l'*ici-et-maintenant* – la solitude du temps présent, la réalité d'être enfermé dans la maison – et l'expérience de communion – la réalité souhaitée des artistes issus de

plusieurs cultures qui se réunissent et parviennent à créer ensemble à travers l'expression collaborative, *in praesentia*, de leur diversité culturelle.

Diffusion, marketing et image de marque du produit culturel

En termes de diffusion, un aspect important à noter serait le fait que dans la communauté numérique, il n'y a aucune limitation liée à la présence physique – déplacement, disponibilité, etc. – ni par rapport à la capacité maximale de téléspectateurs. En d'autres termes, le public est le monde entier. Surtout si les sous-titres peuvent couvrir autant que possible de langues différentes. Pourtant, le sous-titrage ne suffit pas, car il existe encore des différences culturelles qui ont une influence importante sur la façon dont les téléspectateurs perçoivent une vidéo. On peut citer comme exemple la façon dont les gens réagissent aux émotions et à la douleur, et comment elles sont communiquées.

Dans la réalisation de notre vidéo, nous avons décidé de faire entendre différentes langues (anglais, français et portugais) par les artistes ainsi que d'ajouter des sous-titres dans ces langues et en grec, pour que les téléspectateurs aient plus de choix mais aussi pour mettre en évidence cette diversité. Cette pluralité de langues est non seulement une option esthétique, mais une conséquence directe du processus de création. L'anglais était bien sûr notre langue commune, celle dans laquelle nous discutons les différents aspects de la recherche et de la création. Mais le français, le grec et le portugais – nos langues maternelles respectives – étaient présents en tout temps quand on avait à toucher aux matériaux sensibles de la création, tels que les chansons, les textes littéraires utilisés et même les improvisations théâtrales (attitudes, gestes, intonations vocales). Tout ce qui était apparemment incompréhensible au début est devenu petit à petit une grande source d'inspiration pour les trois artistes, ainsi que de beauté pour l'œuvre de création. La connexion affective et créative s'est établie à travers toutes ces différences – et on dirait même grâce à toutes ces différences. La diversité linguistique de l'œuvre était présente non seulement dans le résultat final, mais à toutes les étapes de création et s'est manifestée comme un processus symbiotique.

Dans le conte de Rosa, la symbiose entre le garçon et les bœufs (en tant qu'entités si distinctes les unes des autres) marque un lien profond entre l'être humain et la nature. Dans *Anima(L)s* cette symbiose gagne une autre dimension : elle représente l'ouverture des univers de perception insoupçonnées vers l'altérité. Elle représente encore une symbiose entre notre côté objectif (qui veut tout comprendre) et notre côté affectif, qui veut simplement échanger et partager. La vidéo ne marque pas la distinction entre les humains et les bœufs : il y a une fluidité entre ces deux statuts de l'être vivant et les états d'âme qui leur sont assignés ; nous avons misé sur la même fluidité que celle opérée dans la transition entre les différentes langues utilisées.

Enfin, les bœufs peuvent métaphoriquement représenter une altérité intrinsèque, une partie inconnue du soi, qui appartient à tout être vivant. C'est pour cette raison que nous avons choisi ce titre particulier pour notre projet : *Anima(L)s*. L'histoire parle des animaux, quelque chose de culturellement différent, qui n'est acceptable que poétiquement, puisque les animaux ne parlent pas et sont également considérés comme étant inférieurs aux humains. En même temps, le titre renvoie à la notion d'*animas*, c'est-à-dire à des âmes, donc à des créatures certainement pas inférieures, voire supérieures aux humains, puisqu'elles sont présentées comme

appartenant à une réalité divine. Cela signifie que le *l* ajouté à *anima* pour renvoyer à une créature « inférieure » n'est qu'un artifice, une distinction négligeable, du moins dans l'univers de cette histoire particulière. La présence entre parenthèse de la lettre « l » symbolise finalement le point de vue relatif à partir duquel nous voyons la réalité et cette idée s'inscrit bien dans la pensée de l'auteur du conte.

Par ailleurs, nous avons décidé que l'histoire soit structurée sur un mouvement continu entre la réalité quotidienne – celle d'une réunion zoom ordinaire, imposée par les conditions de télétravail en temps de pandémie et par la qui nous sépare – et la réalité non conventionnelle, poétique, d'une évasion vers un autre niveau de réalité, celui d'une sortie dans la nature. Nous misions donc sur cette série de transcendances de la réalité à la fantaisie, précisément parce que nous voulions avoir différents types de chocs culturels qui éveilleraient notre spectateur et l'encouragerait à partager plus facilement notre message, à savoir que nous ne sommes pas si différents après tout et que même les plus grandes distances qu'il y a entre nous peuvent finir par nous rapprocher. Et puisque nous avons un message aussi profond à passer, nous ne voulions pas beaucoup utiliser la parole, mais plutôt laisser le montage vidéographique et sa charge symbolique le réaliser. Nous voulions que les téléspectateurs vivent la vidéo moins avec leur esprit et plus avec leur cœur stimulé par leur imagination.

Alors, on peut dire que la transition vers l'état « de bœufs » peut être comprise aussi comme une transition entre le premier, objectif, concret vers un espace et un état seconds, plus sensibles, à la fois corporels et spirituels, fait de poésie, de musique et de danse.

Réception de la création numérique

En ce qui concerne les défis de la création en arts vivants dans un contexte d'adaptation à l'univers numérique, un des plus importants est lié au paradoxe selon lequel la pandémie a entraîné une augmentation sans précédent de la demande de produits culturels en ligne. Finalement, et ce qui n'est pas le moins important, parmi les avantages d'une version numérique pour les projets de création artistique on peut souligner sa disponibilité et accessibilité, ce qui signifie qu'il n'y a aucune exigence que le public soit à un certain endroit à un certain moment. Pourtant, c'est justement le rassemblement, la convivialité et la socialisation, soit les aspects du vécu de l'expérience artistique qui rendent chaque représentation unique.

Dans cette logique, dans le projet *Anima(L)s*, il a été décidé de rechercher des alternatives pour réunir un petit public pour voir la vidéo simultanément, puisqu'elle est présentée dans le cadre de conférences académiques, colloques et communications, et suivie d'une discussion sur plusieurs aspects du processus de la création et de l'œuvre vidéographique. La section « commentaires » de la vidéo est une alternative pour une interaction directe entre les spectateurs-participants et les artistes lors de la diffusion ; les spectateurs peuvent s'exprimer et éventuellement interagir les uns avec les autres. À un stade ultérieur, leurs commentaires seront analysés, dans la mesure du possible, afin d'étudier la possibilité de développer d'autres outils de socialisation numériques autour d'un produit culturel en diffusion sur des plateformes numériques ou sur les réseaux sociaux.

En guise de conclusion : la création entre réalité, fiction et numérique

Même si la réalité souhaitée ou rêvée n'était pas possible dans le développement de notre projet *Anima(l)s*, c'est-à-dire celle de se réunir en présence et d'être ensemble dans (le champ de) la création, le désir même d'être ensemble nous a amenés à nous engager dans une réelle collaboration, catalysée et rendue possible par la technologie, mais aussi et surtout par la créativité avec laquelle nous avons traité les problèmes rencontrés et trouvé des solutions. L'interculturel a été bâti dans un esprit de synergie absolue, où les différences et les distances ont travaillé même en notre faveur. Le conte, avec la philosophie particulière de Rosa, a servi comme médiateur entre le monde réel, quotidien (tel quel représenté dans la vidéo) et le monde numérique, ses contraintes, mais aussi les nouvelles possibilités que ces dernières inspiraient. La fiction et le fantastique ont inspiré des performances virtuelles porteuses d'une atmosphère rituelle éphémère, mais puissante dans les limites, bien sûr, d'un cadre de création et d'une esthétique numériques.

Par ailleurs, au passage du monde réel au monde numérique s'ajoute, dans la création de la vidéo performance *Anima(L)s*, les éléments essentiels de l'univers de Rosa : l'environnement, le fantastique, l'oralité et la réflexion philosophique apportée par le dialogue des bœufs. Ceux-ci, dans leurs questionnements sur la pensée et l'humanité, nous ouvrent une fenêtre vers le monde réel. Les réflexions des bœufs nous inspirent des questions éthiques liées à la pensée, au travail, à la force de l'acte collaboratif, en plus de nous infuser de nouveaux espoirs et motivations.

Finalement, grâce à une synergie entre les ressources technologiques et la collaboration interculturelle, ce conte, ancré à priori dans l'imaginaire collectif brésilien, a pu voyager virtuellement à travers le monde tout en gardant son mystère originel, sa pulsation de vie. La transposition que nous en réalisons est suggestive pour sa capacité de transformation et d'adaptation – aux différents médias, aux différentes langues et possibilités d'interprétation –, mais encore, plus essentiellement et profondément, surtout au mouvement même de la vie, et c'est en cela que nous trouvons notre projet très inspirant.

BIBLIOGRAPHIE

- Baert, Stijn et al., « The COVID-19 Crisis and Telework: A Research Survey on Experiences, Expectations and Hopes », in *IZA Discussion Papers*, no. 13229, Institute of Labor Economics (IZA), Bonn, 2020.
- Belzunequi-Easo, Angel et Amaya ERRO-GARCÉS, « Teleworking in the Context of the COVID-19 Crisis », in *Sustainability*, vol 12, no 9, 2020, pp. 3662-3680.
- Dolata, Ulrich, « The digital transformation of the music industry. The second decade: From download to streaming », in *Abteilung für Organisations- und Innovationssoziologie*, Universität Stuttgart, Institut für Sozialwissenschaften, SOI Discussion Paper no. 2020-04, Stuttgart, 2020 [en ligne] <http://hdl.handle.net/10419/225509> (Consulté le 5 décembre 2021).
- Ehrenberg, Mônica Caldas, « A linguagem da cultura corporal sob o olhar de professoras da educação infantil », in *Pro-Posições*, vol. 25, no 1, 2014, pp. 181-198 [en ligne] <https://www.scielo.br/pdf/pp/v25n1/v25n1a10.pdf> (Consulté le 5 décembre 2021).
- European Commission, « Report from the Conference “Diversity and Competitiveness of the European Music Sector” with EU Member States’

- Experts (4-5 March 2021) », European Union, 2021 [en ligne] <https://ec.europa.eu/culture/sites/default/files/2021-05/Final%20Report-EU%20Music%20conference%202021%20march.pdf> (Consulté le 5 décembre 2021).
- Graves, Laura M. et Asya karabayeva, « Managing virtual workers—strategies for success », in *IEEE Engineering Management Review*, vol. 48, no 2, 2020, pp. 166-172.
- IDEA Consult, Goethe-Institut, Amman, S. et J. Heinsius, *Research for CULT Committee – Cultural and creative sectors in post-Covid-19 Europe: crisis effects and policy recommendations*, European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Bruxelles, 2021.
- Mahler, Julianne, « The telework divide: Managerial and personnel challenges of telework », in *Review of Public Personnel Administration*, vol. 32, no 4, 2012, pp. 407-418.
- Mazziotti, Giuseppe, « What Is the Future of Creators' Rights in an Increasingly Platform-Dominated Economy? », in *IIC* 51, 2020, pp. 1027-1032 [en ligne] <https://doi.org/10.1007> (Consulté le 5 décembre 2021).
- OECD, *Culture shock: COVID-19 and the cultural and creative sectors*, OECD Policy Responses to Coronavirus (COVID-19), 2020 [en ligne] https://read.oecd-ilibrary.org/view/?ref=135_135961-nenh9f2w7a&title=Culture-shock-COVID-19-and-the-cultural-and-creative-sectors (Consulté le 5 décembre 2021).
- Ong, Walter J., *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*, traduction d'Enid Abreu Dobránsky, Campinas, Papirus, 1998.
- Ozer, Burcu et Ustun, Emre, « Evaluation of Students' Views on the COVID-19 Distance Education Process in Music Departments of Fine Arts Faculties », in *Asian Journal of Education and Training*, vol. 6, no 3, 2020, pp. 556-568.
- Paramythiotis, Yannis, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », dans *EU Internet Law in the Digital Single Market*, Springer, Cham, 2021, pp. 77-97.
- Phelan, Peggy, « Antología del performance: representación sin reproducción », dans Taylor, Diana et Marcela Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Radermecker, Anne-Sophie V., « Art and culture in the COVID-19 era: for a consumer-oriented approach », dans *SN Business and Economics*, vol. 1, no 4, 2021 [en ligne] <https://doi.org/10.1007/s43546-020-00003-y> (Consulté le 5 décembre 2021).
- Rosa, João Guimarães, *Sagarana* ; traduction Jacques Thiériot, Paris, Albin Michel, 1997.
- Simamora, Roy Martin, « The Challenges of online learning during the COVID-19 pandemic: An essay analysis of performing arts education students », *Studies in Learning and Teaching*, vol. 1, no 2, 2020, pp. 86-103.
- Sostero, Matteo et al., *Teleworkability and the COVID-19 crisis: a new digital divide?*, Séville, European Commission, 2020 [en ligne] <https://ec.europa.eu/jrc/sites/default/files/jrc121193.pdf> (Consulté le 5 décembre 2021).

- Sperber, Suzi Frankl, *Ficção e Razão: uma retomada das Formas Simples*, Sao Paulo, Aderaldo & Rothschild, FAPESP, 2009.
- Spiro, Neta et al., « The effects of COVID-19 lockdown 1.0 on working patterns, income, and wellbeing among performing arts professionals in the United Kingdom (April-June 2020) », *Frontiers in psychology*, no 11, 2021 [en ligne] <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.594086/full> (Consulté le 5 décembre 2021).
- Trubnikova, Nina et Severyan Tsagareyshvili, « Digital challenges for creative industries: case of opera », in *SHS Web of Conferences*, vol. 114, EDP Sciences, 2021 [en ligne] <https://doi.org/10.1051/shsconf/202111401008> (Consulté le 5 décembre 2021).
- Zumthor, Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale (Poétique)*, Paris, Editions du Seuil, version Kindle, 1987.
- Zumthor, Paul, *A letra e a voz: a “literatura” medieval*/ Paul Zumthor, traduction Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1993.

„CRIZA” REPREZENTĂRII ȘI LIMITELE SEMIOTICII: PERFORMANCE CONTEMPORAN²

"... o criză a reprezentării care se dezvoltă prin transformări profunde ale
proceselor și instanțelor implicate în spectacol"
(André Helbo³)

The Crisis of Representation and the Limits of Semiotics: Contemporary Performance Abstract

Prefigured since antiquity (Lucian of Samosata 2009, Augustin 2002), the semiotics of the performing arts is very much indebted, in the 1970s and even after that, to the linguistic paradigm of structuralism. It has the advantage of having changed the perspective on the aesthetic object, but also the disadvantage of not being able to seize some aspects specific to the performing arts. The *Semiotics of performance* emerges with the awareness of its vulnerability, of the methodological risk to which it is exposed by "this tendency to reduce all the problems of sign to language" (Kowzan 1968). However, later contributions ingeniously used some acquisitions of linguistics and structuralism. The transformations of artistic practice – the "avant-garde" after 1960 – imposed an adaptation of theoretical discourse. The new semiology dialogues with performance theory, communication theories, pragmatics and speech acts theory, reception studies, reader-response, theatrical anthropology. In the face of the versatility of its "object", it remains to be seen whether, playing the card of maximum adaptability, semiotics will be able to truly maintain its "universalizing vocation" (Helbo 2016).

Key-words: *crisis, performance, theatre, ritual, drama, semiotics, semiology, communication, speech acts, polyphony*

Un proiect în curs: semiotică și artele spectacolului

Odată cu maniera de a înțelege și practica artele spectacolului, se schimbă firesc abordarea semiotică a acestora, împreună cu întregul domeniu al *Performance and Dance Studies*. Către sfârșitul Antichității greco-latine, Lucian din Samosata⁴ și Augustin al Hipponei⁵ anticipează o semiotică a artelor performative, în special a

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² O versiune mai amplă, în limba engleză, a acestui studiu: Nicoleta Popa Blanariu, "Semiotics in Performance and Dance", in Jamin Pelkey (ed.), *Bloomsbury Semiotics, III: Semiotics in the Arts and Social Sciences* (volume editor, Susan Petrilli), London, Bloomsbury Publishing, 2022 (sub tipar).

³ André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), p. 342.

⁴ Lucian din Samosata, *Scrieri alese*, traducere de R. Hîncu, București, Univers, 1983.

⁵ Augustin, *De doctrina christiana*, ediție bilingvă, traducere de Marian Ciucă, introducere, note și bibliografie de Lucia Wald, București, Humanitas, 2002.

dansului⁶. În opinia lui Lucian⁷, înțelegerea dansului depinde de transparența iconică a semnului coregrafic. Mișcarea descrie acțiuni și pasiuni, precizând sensul cântecelor care o acompaniază. Ea trebuie să aibă o semnificație „clară”, așa încât publicul să o poată pricepe fără ajutorul „cunoscătorilor”. Totuși peste două secole, în Cartagina, Augustin⁸ va sublinia importanța funcției semiotice a comentatorului avizat – a „crainicului” – chemat să dezvăluie sensurile uitate ale dansurilor de pe scenă. Rolul explicativ al „crainicului” – continuat, în epoca modernă, de criticii de teatru și dans – decurge din specificul semiozei coregrafice: semnele sunt „asemănătoare” cu ceea ce desemnează ele, dar „asemănarea” se poate manifesta în felurite chipuri. De aceea este nevoie de un „consens”⁹.

Prefigurată așadar încă din antichitate, semiotica artelor spectacolului este însă mult îndatorată paradigmei lingvistice a structuralismului, mai ales în anii 1930 – 1940, prin teoria teatrală a Școlii de la Praga, și chiar mai târziu, în anii 1970. Structuralismul are avantajul de a fi schimbat perspectiva asupra obiectului estetic, dar și inconvenientul de a nu putea surprinde unele aspecte specifice artelor spectacolului. Acestea nu pot fi reduse la o eventuală componentă textuală (ori la una asimilabilă funcționării limbajului verbal)¹⁰. *Semiotics of performance* se naște având conștiința propriei vulnerabilități, a riscului metodologic la care se expune prin „tendența de a reduce la limbaj toate problemele semnului”¹¹. Noi simptome ale unei crize de identitate vor apărea mai târziu, când natura spectacolului și abordarea lui semiotică vor fi insistent repuse în discuție. Semiotica va încerca, prin urmare, să surprindă turnura performativă a teatrului (*the performative turn*), care debutează în anii 1960. Într-un astfel de context, semiotica se arată în mod special interesată de „criza reprezentării”, criza expresiei corporale, criza textului dramatic (un „invariant” al vechiului teatru)¹², „criza regiei « autor-itare »”¹³. Toate acestea converg cu „ideea unui spectacol” (*performance*) care „nu mai este teatru”¹⁴ în accepția lui clasică și, de

⁶ Nicoleta Popa Blanariu, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26 (2017), pp. 493-509; Popa Blanariu, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași, Fides, 2008, pp 161-169.

⁷ Lucian, *op. cit.*

⁸ Augustin, *op. cit.*, p. 165.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, London, Routledge, 1999/ 2006; Eugenio Barba, Nicola Savarese (2008/ 2012), *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere de Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”.

¹¹ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.

¹² "Crisis in representation", "crisis of the body's mediation", (crisis of) "classic textual invariant" (cf. André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 342-345; André Helbo, Catherine Bouko, Elodie Verlinden, «Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines», in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, p. 100.

¹³ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : essai de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 238.

¹⁴ "The idea of a performance that isn't theatre", cf. Allan Kaprow, "Nontheatrical Performance", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, edited by Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1976/ 2020, pp. 163-180.

asemenea, cu tendința de înlocui „textul dramatic” printr-un „text performativ” (*performance text*)¹⁵.

În ciuda limitelor modelului structuralist, contribuții ulterioare au folosit ingenios unele achiziții ale sale și, de asemenea, ale lingvisticii: Erika Fischer-Lichte își organizează *The Semiotics of Theater*¹⁶ în funcție de trihotomia „systema, norma y habla” din „lingvistica integrală” a lui Eugen Coșeriu¹⁷, iar De Marinis¹⁸ aplică principiul „dublei articulări” la descrierea „acțiunilor fizice” ale actorului. Cu câteva decenii mai înainte, Philippe Hamon¹⁹ vedea personajul ca pe un semn, „un fel de morfem dublu articulat”, manifestat printr-un semnificat discontinuu care trimite la un semnificat discontinuu. Astfel înțeles, personajul „face parte” din „paradigma” pe care o „construiește mesajul”.

În anii 1970, se pune așadar în discuție „posibilitatea unei semiologii teatrale”²⁰ inspirate de modelele oferite de științele limbajului. Este o perioadă de intense preocupări teoretice, având ca obiect un ipotetic „limbaj teatral”. (Căutarea acestuia îl fascinează, de asemenea, pe Antonin Artaud în anii 1930.) Astfel de preocupări pregătesc terenul pentru o semiologie mai practică și mai versatilă, aptă să contribuie la analiza unor aspecte concrete ale fenomenului teatral: regia, decorul, jocul actorilor. Această direcție prinde contur mai ales în anii 1980, odată cu rezerva față de un „model universal” de semiologie teatrală. Se constituie astfel o „metodă de inspirație semiologică”, prin care semiologia se reconciliază cu vechi modalități de abordare a artelor spectacolului: estetica teatrală, cronică de spectacol, dramaturgia, descrierea mizanscenei²¹. În această etapă, „semiologia teatrală” se dezvoltă mai degrabă „ca un sistem descriptiv”, „de analiză a spectacolului”, decât ca un sistem „axiologic”, „de analiză a sensului”²². Drept urmare, semiologia teatrală își pierde „radicalismul”, preferând un rol federativ, „de epistemolog, de hermeneut, de propedeut”²³.

Transformările practicii artistice – „avangarda” de după 1960 – au impus o adaptare a discursului teoretic²⁴. Pe de o parte, creatorii postmoderni își teoretizează

¹⁵ Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la Performance Theory », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, p. 25.

¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

¹⁷ Eugen Coșeriu, „Sistema, norma y habla”, in *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, 1952/1967.

¹⁸ Marco De Marinis, „Travaliul asupra acțiunilor fizice: dubla articulare”, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere de Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”, 2008/ 2012, pp. 182-185.

¹⁹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6 (6), 1972, pp. 86-110.

²⁰ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : essai de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 9.

²¹ *Ibidem*.

²² Fernando De Toro, « Performance : quelle performance ? », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, p. 80.

²³ Pavis, *Voix et images...*, p. 9; André Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique. Introduction », *Degrés : Sémiotique(s) et propédeutique I*, 2021, pp. 184-185, pp. 1-6.

²⁴ Paul Bouissac, « L'Invisible et l'impensable du spectacle vivant », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 103-114; Paul Bouissac, *The Semiotics*

propria practică artistică, teatrală sau coregrafică, iar, pe de altă parte, ei valorifică teoria (inclusiv cea structuralistă, precum Kirby) în activitatea lor de creație. Poate rezulta astfel o „*nonsemiotic performance*”²⁵. Semiologia mizanscenei, potrivită cu spectacolul clasic, lasă loc unei fenomenologii a *performance*-ului²⁶. Prima împrumută ceva din spiritul celei de-a doua cu care încearcă o reconciliere sub forma unei semiotici „experiențiale”²⁷. Aceasta din urmă caută o apropiere a experienței, a trăirii, de conceptualizarea sa. Ea este mai adecvată spectacolului contemporan, cu extrema lui subiectivizare și punere în valoare a percepției (publicului și performerului), cu rolul central pe care îl acordă corpului, prezenței, (imprevizibilului) interacțiunii spectator-performer, cu disoluția vechii structuri narativ-dramatice (și a reperelor clasice de spațiu-timp). Aceasta reclamă o „depășire a clivajelor între producere și receptare”, între „abordarea imanentistă a semnificației” (preocupată de „producerea mesajului, de semnificația obiectului de decriptat”) și, respectiv, „o abordare constructivistă” (vizând receptarea, în măsura în care „eu construiesc un mesaj, iar el mă construiește în funcție de ceea sunt eu însumi”)²⁸.

Discursul teoretic se schimbă odată cu corpusul său de analiză, acum refractar la vechile constrângeri ale unei estetici așa-zis elitiste. În el se regăsesc, în virtutea naturii lor „spectaculare”, teatru, dans, operă, circ, artă stradală, *happening*, *performance*, ritual, folclor. Noua semiologie dialoghează cu *performance theory*, cu teoriile comunicării, pragmatica și teoria actelor de limbaj, teoria lecturii și a receptării, antropologia teatrală. În fața versatilității „obiectului” său, rămâne de văzut

of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter, London, Bloomsbury, 2015; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980; Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/ Public*, 2008, 190, pp. 28-35; Josette Féral, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 37-52; Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, op. cit.; Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trad. Saskya Jain, London, Routledge, 2008; Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, op. cit.; Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », op. cit.; André Helbo, « Sémiotique et arts du spectacle », in Amir Biglari (ed.), *La Sémiotique en interface*, 2018, Paris, Kimé, pp. 451-470; Marco De Marinis, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993; Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre nouvelle théâtralogie et *Performance Studies* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 53-63; Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1980/ 1996; Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007; Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014; Richard Schechner, *Performance Studies*, London, Routledge, 2002; Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la Performance Theory », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 13-35; Fernando De Toro, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre (Toronto Studies in Semiotics and Communication)*, Toronto, University of Toronto Press, 1995; Fernando De Toro, « Performance : quelle performance ? », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 65-102.

²⁵ Michael Kirby, "Nonsemiotic Performance", in *Modern Drama*, 1982, 25 (1), pp. 105-111.

²⁶ Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit.

²⁷ André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 341-350.

²⁸ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », op. cit.

dacă, jucând cartea maximei adaptabilități, semiotica își va putea într-adevăr menține „vocația universalității”²⁹.

Spectacolul contemporan: *mimesis* vs *performance*

Performance este un produs simptomatic al postmodernismului. El domină artele spectacolului în secolul al XX-lea și își anexează o bună parte a domeniului social. Erving Goffman³⁰ studiază “*the presentation of self in everyday life*”. Richard Schechner³¹ asimilează unui *performance* toate comportamentele sociale organizate. André Helbo³² subliniază „procesele performative complexe” care chestionează frontiera dintre viață și spectacol. Patrice Pavis³³ recomandă folosirea atentă a cuvântului „teatru”, pentru a nu aplica „o concepție grecească sau occidentală” la manifestări performative (“*cultural performances*”) de care prima se deosebește mult. Caracteristica esențială a unui *performance* este aceea că anume „acțiune”/ „eveniment” este „realizat(ă) prin chiar acel *performance*”³⁴.

Ca un gen „spectacular”, *postmodern performance* refuză stabilitatea unei forme prestabilite, fixate prin repetiții și apoi reluate fără modificări semnificative, de la o reprezentare la alta. *Postmodern performance* preferă, dimpotrivă, flexibilitatea procesului creativ, oricând deschis la imprevizibilul contextului de joc și la interacțiunea cu publicul – așadar irepetabil. Asistăm la o schimbare de paradigmă, la o transformare a formei estetice și a definiției „esteticului”, care tind spre o „estetică relațională”³⁵. Aceasta implică trecerea de la operă la proces, de la re-prezentare la prezentare, de la forma multiplicabilă la evenimentul unic, de la „sens la senzație”³⁶. De la limbajul „alograf” (al operei reglementate prin norme de creație și de execuție, care asigură acuratețea transmiterii) la un limbaj „autograf” (al artei ca o configurație irepetabilă, inseparabilă de cadrul producerii ei, *hic et nunc*)³⁷. Prin urmare, se trece „de la o dramaturgie a semnificatului, a producerii de sens”, la o (post)dramaturgie „a semnificantului, a receptării și analizei formale a ritmurilor, gesturilor sau vizualului”³⁸.

„Epoca mizanscenei” începe în secolul al XIX-lea, odată cu naturalismul și estetica „efectului de real”. Începând cu anii ‘60, *performance* renunță la imitația verosimilă și se inserează în spațiul nonfictțional din jur. Odată cu „cotitura pragmatică” (*pragmatic turn*) în filosofie și în științele limbajului, artele spectacolului pun insistent în valoare relația semnului cu „utilizatorii”, cu un context din care se desprind semnificații profund subiectivizate. Spectacolul postmodern își aduce publicul pe scenă sau coboară el însuși în sală, pe stradă, în spații neconvenționale. Bine apărută altădată de poeticile clasice, frontiera dintre sală și scenă se

²⁹ Helbo, “Semiotics and performing arts...”, *op. cit.*

³⁰ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959.

³¹ Schechner, *Performance studies*, *op. cit.*

³² Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, *op. cit.*

³³ Pavis, *La mise en scène contemporaine*, *op. cit.*, pp. 16-17.

³⁴ *Ibidem*, p. 17.

³⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

³⁶ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 238.

³⁷ Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, 1968/ 1976.

³⁸ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 239.

(între)deschide, toată lumea este invitată să performeze: publicul, inginerul de sunet, designerul de lumini etc. Rolurile (al dansatorului, al actorului, al publicului) se confundă, iar spectacolul se amestecă în viața reală care îl înconjoară. Rezultă forme „spectaculare” hibride, împărțite între teatru și un fel de *reality-show*, între *mise en scène* și *mise en perf* sau *performise*³⁹, între dans, teatru și spectacol multimedia, între prezență și reprezentare, cu elemente de „teatru fizic” și „teatru postdramatic”⁴⁰. *Performance* și genurile interactive postmoderne sunt forme artistice deschise, strâns dependente de context și mult îndatorate prezenței publicului, aici și acum.

Reprezentarea presupune un discurs mediat și, în general, asumat ca ficțional. Un *performance* este mai degrabă nonficțional și subiectiv. El reclamă prezența unui performer care se manifestă de o manieră ne-mediată (de alteritatea personajului), printr-un discurs verbalizat sau nu – adesea autobiografic, care contestă ideea de reprezentare⁴¹. Astfel, începând cu anii 1960, *performance* devine o alternativă la *mimesis*. Adesea, spectacolul postmodern are o componentă metaficțională și autoreferențială, de deconstrucție și „dedoxificare”⁴². El chestionează codurile și limbajele artistice – ansambluri de convenții, constrângeri și forme de expresie prestabilite. *Performance* postmodern înseamnă trecerea de la narațiunea bine încheiată și purtătoare de sens – din teatrul clasic – la un „eveniment” care se adresează corpului, senzației, proprioceptivității publicului. Aspectul predominant exterior, vizual al (re)prezentării este abandonat în favoarea „introspecției proprioceptive”⁴³. Se restrânge astfel „distanța contemplativă”⁴⁴ dintre public și scenă, dintre viață și ficțiune, dintre corp și imaginea lui culturală. În acest simț interior al mișcării, Kandinsky⁴⁵ vedea, încă din 1912, materia și sfârșitul dansului în viitor.

Toate acestea pun problema adaptării instrumentelor semiotice la un corpus de fenomene mult diversificat, pe care conceptele și metodele vechii semiologii nu-l mai pot gestiona mulțumitor.

Semnificare și comunicare în artele spectacolului: modelul funcțional, modelul orchestral

Este bine cunoscută disocierea dintre semiologia semnificării și cea a comunicării. Ultima este intențională și se bazează pe un cod pe care îl împărtășesc emițătorul și destinatarul. Prima solicită doar existența unui destinatar capabil să interpreteze semnele. Acestea nu sunt neapărat intenționale. În opinia lui Eco⁴⁶, tocmai intenționalitatea face posibilă deosebirea dinre comunicare și semnificare. Totuși, odată cu Noua Comunicare (o paradigmă propusă de Școala de la Palo Alto),

³⁹ Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 55.

⁴⁰ Lehmann, op. cit.

⁴¹ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, op. cit., pp. 14-15.

⁴² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989/ 2002.

⁴³ Annie Suquet, „Scene. Corpul dansând: un laborator al percepției”, în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (ed.), *Istoria corpului*, III, traducere Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, București, Art, 2006/ 2009, pp. 454-483.

⁴⁴ Suquet, op. cit.

⁴⁵ Apud Suquet, op. cit.

⁴⁶ Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, trad. Anca Giurescu, Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975/ 1982, pp. 26-29.

comunicarea își anexează domeniul semnificării involuntare: comunicarea nu mai înseamnă doar „transmiterea de mesaje explicite și intenționale”, ci include toate acele „procese prin care indivizii se influențează reciproc”⁴⁷. „Orice acțiune și orice eveniment prezintă aspecte comunicaționale, îndată ce sunt percepute de o ființă umană”⁴⁸. Ruesch și Bateson „pleacă de la receptor” și de la perceperea acelor „impresii” pe care i le provoacă acestuia „alți indivizi”, „el însuși, evenimentele, mediul din jur”⁴⁹. Noua Comunicare, zis „orchestrală”, depinde de o „interacțiune *hic et nunc*”⁵⁰. Ea integrează și un aspect non-intențional: prin natura sa de „animal social”, omul este „biologic constrâns” să comunice⁵¹.

Tocmai acest aspect orchestral și non-intențional îl exploatează adesea *postmodern performance*: publicul intervine în timp real și (co)participă, comunicându-se chiar mai mult decât și-ar dori. Această particularitate de concepție a spectacolului antrenează o schimbare de optică a receptării. Într-un spectacol clasic, spectatorul privește din exterior, nu se amestecă pe scenă, în timp ce într-un *performance*, spectatorul este parte activă a sistemului spectacular. „Nu putem să nu comunicăm” este axioma Noii Comunicări. Ea se verifică atât în interacțiunea cotidiană, cât și în circumstanțele unui *performance* postmodern. Pe scenă și în afara ei, gestul comunică, corpul „vorbește”⁵², spațiul transmite mesaje⁵³, ritmul și muzica de asemenea. „Un individ nu comunică, el ia parte la o comunicare al cărei element devine”⁵⁴.

O performativitate implicită, nonintențională rezidă în fenomene de toată ziua: zgomotul ploii, al respirației, claxoanele de pe stradă sau aparatul de radio. John Cage, fondatorul artei performative, le-a valorificat în *Imaginary Landscape No. 4* (1951). În același mod, comportamente nonintenționale ale publicului sau ale artiștilor pot deveni „performative” în spectacolul postmodern. În *Points in Space* (1986), Cage și Cunningham compun muzica și coregrafia fără un raport inițial de motivare (în sens saussurian). Ele se vor completa însă reciproc îndată ce vor fi așezate împreună, în momentul întâlnirii cu publicul. Înaintea lui Cage, Artaud⁵⁵ a sesizat, de asemenea, valența „performativă” a componentelor sonore și vizuale ale spectacolului. Descoperirea unui strat „pre-expresiv”, non-intențional în jocul actorului este centrală în „antropologia teatrală”⁵⁶.

Modelul funcțional al limbajului, propus de Bühler și Jakobson, derivă dintr-o viziune „telegrafică” asupra comunicării, diferită de modelul „orchestral”. Schema jakobsoniană poate servi la o sistematizare a domeniului coregrafic. De la Lucian din

⁴⁷ Gregory Bateson, Jurgen Ruesch, *Communication et société*, Paris, Seuil, 1951/ 1988.

⁴⁸ Bateson, Ruesch, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹ Yves Winkin (ed.), *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 2001, p. 55.

⁵⁰ Bateson, Ruesch, *op. cit.*, p.18.

⁵¹ Bateson, Ruesch, *op. cit.*, p.19.

⁵² Edward Sapir, “The unconscious patterning of behavior in society”, in D. G. Mandelbaum (ed.), *Selected writings of Edward Sapir*, Berkeley, University of California Press, 1927, pp. 544-559.

⁵³ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966/ 1971.

⁵⁴ Birdwhistell, *apud* Yves Winkin (ed.), *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1984/ 2001, p. 75.

⁵⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1938/ 1964.

⁵⁶ Barba, Savarese, *Arta secretă a actorului...*, *op. cit.*

Samosata și Augustin, până la practicile coregrafice contemporane, de la *Kathakali* la *Tanztheater* și *(post)modern dance*, de la „baletul abstract” (Ballanchine) la dansul expresionist, pot fi identificate două trasee ale dansului: dansul „pur” (care se sustrage *mimesisului*) și dansul „teatral” (bazat pe iconicitate și logica narativă a mișcărilor). În India, de pildă, dansul tradițional ia diferite forme: dans pur (*nritya*), dans dramatic (*natya*), gesticulație cu acompaniament muzical și însoțită, eventual, de cuvinte cântate (*nritya*).

În dansul pur, funcția prioritară este cea metalingvistică, eventual însoțită de funcția poetică. În dansul teatral, predomină funcția referențială. În baletele romantice, se împletesc echilibrat funcțiile referențială, poetică și emotivă. În dansul postmodern, fondat pe inovație și dimensiunea interacțională, se detașează funcțiile expresivă, fatică (privind solidaritatea intersubiectivă a publicului și performerilor), conativă (mai ales în genurile interactive inspirate de *happening*, care caută să transforme spectatorul în dance(acto)r). Funcția conativă traversează istoria dansului de la baletul politic francez al secolului al XVI-lea până la *Thingspiel* și genurile performative postmoderne, influențate de *agit-prop*. Astăzi ca întotdeauna, valoarea estetică a dansului este concurată de cea socială.

Teoria actelor de vorbire: teatru și dramă rituală

Pentru a analiza comparativ drama rituală și spectacolul de teatru, putem recurge la o abordare unitară, pragma-semiotică, în special la teoria actelor de limbaj. Teoria actelor de vorbire se integrează într-o teorie a acțiunii⁵⁷. Aceasta se confirmă nu numai prin enunțarea lingvistică, ci, de asemenea, prin expresia multimodală a performativității rituale (mișcare, gest, cuvânt, incantație, costume, accesorii). Prin dans ritual, se pot îndeplini diferite acte ilocuționare: directive (a invita, a cere, a ruga), promissive, expresive (a mulțumi, a felicita, a saluta). Asemenea vorbelor, gestul și întreaga mișcare rituală au o eficiență imediată: din punctul de vedere al participantului, ele determină o schimbare cât se poate de reală a lumii. În afara contextului ritual, expresia coreo-dramatică își pierde funcția pragmatică – de „modificare” a realului. Totuși, ea este în măsură să manifeste o alta, esențial „estetică”⁵⁸. Actul ilocuționar este atunci înlocuit de un „act ficțional”, o categorie descrisă deja de Searle⁵⁹ și Genette⁶⁰. În ceea ce privește procesul de „estetizare”, Lévi-Strauss⁶¹ observa că „acolo unde dominația gândirii magice tinde să slăbească și atunci când riturile capătă caracter de *vestigiu*, cea de a doua funcție îi supraviețuiește primeia”. În termenii lui Austin, această înseamnă că funcția „constativă” o înlocuiește pe cea „performativă”. Actele ilocuționare realizate pe scenă (*ludus aestheticus*) sunt acte „reale”, petrecute într-un univers ficțional și asumate ca atare de către actori⁶². Însă actele ilocuționare performate în cadrul ritului sunt percepute de către participanți ca niște acte reale, întâmplate în lumea reală. Pentru participant (nu

⁵⁷ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

⁵⁸ Claude Lévi-Strauss, *Mitologie* I, trad. Ioan Pânzaru, București, Babel, 1964/ 1995, p. 410.

⁵⁹ John R. Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, trad. J. Proust, Paris, Minuit, 1979/ 1982.

⁶⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁶¹ Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 410.

⁶² Searle, *Sens et expression...*, *op. cit.*; Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*

și pentru un simplu observator), ritul nu este o ficțiune în marginea realului, ci acțiune pe deplin reală⁶³.

În schimb, specificul actului „estetic” – „ficțional” – rezidă în natura lui de „*simulacru*”⁶⁴. În acest caz, performerul (protagonist al jocului estetic) își asumă ficționalitatea propriului discurs. Aceasta este regula jocului. Dacă o acceptă, spectatorul, la rândul lui, participă la jocul ficțional, unul al iluziei. Implicit sau explicit, ficțiunea își anunță spectatorul că pătrunde într-un univers aparte, altul decât lumea „reală”. Autorul ficțiunii (actorul sau dansatorul, de pildă) pretinde că realizează anumite acte ilocuționare, pe care însă nu le împlinește în realitate⁶⁵. Sprijinindu-se pe această structură de simulacre, interpretul realizează un act ilocuționar specific: „actul ficțional”, vădit diferit de oricare altul. Într-o operă de ficțiune, actul ilocuționar este simulat, dar actul de enunțare este într-un tot real⁶⁶. Așa cum, pe bună dreptate, remarca Searle⁶⁷, ficțiunea nu este nici adevăr, nici o „minciună” oarecare, ci e mult mai sofisticată decât minciuna.

Pe scurt, *simulacru* este un cuvânt cheie pentru felul în care Searle înțelege „actul ficțional”. Din punctul meu de vedere, aceasta permite o disociere importantă între drama rituală, pe de o parte, și, pe de altă parte, tradiția clasică a teatrului și dansului din Europa, Japonia, China, India etc. Din perspectiva publicului, actele ilocuționare performate pe scenă, într-o piesă de teatru, sunt acte reale dintr-un univers imaginar. Însă în drama rituală, din perspectiva practicantului (a „observatorului”, în termenii antropologiei), se îndeplinesc niște acte reale în lumea reală. Drama rituală are această forță performativă, ea este un mijloc de a acționa asupra lumii extraficționale⁶⁸. În această privință, ea are ceva în comun cu un *performance* contemporan: ambele caută să se așeze în afara câmpului ficțiunii. De pildă, în forme extreme de *performance art*, performerul (care nu mai înfățișează alteritatea, personajul, ci se expune pe el însuși) se supune unei „autotransformări” ireversibile, în fața publicului: „automanipulare fizică” adesea „violentă, dureroasă”⁶⁹. Sub diferite forme, *contemporary performance* atrage atenția asupra naturii problematice a simulacrului teatral și asupra „limitei spectacularului”, care separă realitatea și ficțiunea, actorul și rolul⁷⁰. Spectacolul poate fi creat prin „semiotizarea intențională

⁶³ Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal, 1982; Eliade, Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, trad. W. R.Trask, New York, Harper Torchbooks, 1964.

⁶⁴ Searle, *Sens et expression...*, *op. cit.*, pp. 111-113.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 111.

⁶⁸ Nicoleta Popa Blaniariu, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2017, 26, pp. 493-509.

⁶⁹ Lehmann, *op. cit.*, p. 221; Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance: pour un dialogue entre nouvelle théâtrologie et *Performance Studies* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 60-61.

⁷⁰ Helbo, « Sémiotique et arts du spectacle », *op. cit.*; Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la *Performance Theory* », *op. cit.*; Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, trad. Monika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee, introd. David I. Kertzer, Chicago, University of Chicago Press, 1909/ 2019.

a evenimentialului”, prin transformarea faptului real în act spectacular⁷¹. Aceasta relativizează limita dintre aserțiunile reale și pseudo-aserțiunile ficționale. Nu o dată, tema unui astfel de *performance* este autoreferențialitatea ficțiunii care își produce referentul prin chiar faptul că se referă la el – îl creează prin actele ei simulate⁷².

Cel puțin teoretic, în funcție de criteriul „intenționalității colective”, putem distinge așadar două categorii de „fapte sociale” sau „instituționale”⁷³: drama rituală și spectacolul de teatru. Ultimul are o miză esențialmente estetică și se constituie ca o alternativă ficțională la real, în timp ce prima este un scenariu pragmatic, menit să acționeze direct asupra lumii, să o ia în stăpânire, să o transforme ori s-o păstreze ca atare. (Concepția lui Artaud⁷⁴ despre teatru, convergentă cu *performance art*, este mult influențată de funcția dramei rituale și de modalitățile ei specifice de reprezentare.) Un *performance* contemporan are o natură hibridă, intermediară, care impune o reconsiderare a raportului dintre primele două. (O definire a conceptului de *performance*, la intersecția mai multor maniere de abordare, în De Toro⁷⁵, De Marinis⁷⁶, Bouissac⁷⁷, Pavis⁷⁸, Féral⁷⁹.) Până la urmă, diferența dintre spectacolul de teatru și alte manifestări performative – ceremonii, rituri, jocuri – ridică problema deosebirilor dintre perspectiva „estetică” și cea „antropologică”⁸⁰, ceea ce nu-i atât de simplu pe cât pare.

Interpretarea scenică, enunțare polifonică

Teatrul este, în opinia lui Barthes⁸¹, produsul unei „polifonii informaționale”. Cele trei moduri de interpretare identificate de Gadamer⁸² pot fi văzute ca tot atâtea tipuri de interpretare polifonică: „transformare”, „travesti”, „schimbare”. Schimbarea (*alloiōsis*) este un „accident al substanței”, „dar transformarea înseamnă că ceva este brusc și pe de-a-ntregul altceva”, „în raport cu care ființa sa anterioară este anulată”. După Stanislavsky, teatrul implică o transformare psiho-emoțională a interpretului. Actorul brechtian, adept al *Verfremdungseffekt*, suportă numai o schimbare (*alloiōsis*). Dansa(c)torul ritual care imită zeul este, pe durata ceremoniei, personajul sacru pe care îl întruchipează⁸³. Interpretarea lui este o „transformare”, „transsubstanțiere”. „Dansul sacru” și drama rituală comportă „transformarea

⁷¹ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*; Helbo, « Sémiotique et arts du spectacle », *op. cit.*

⁷² Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Bernard Grasset, 1994/ 1996.

⁷³ John R. Searle, *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*, New York, Basic Book, 1998, pp. 121-134; 113-115.

⁷⁴ Artaud, *op. cit.*

⁷⁵ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*

⁷⁶ De Marinis, « Représentation, présence, performance... », *op. cit.*

⁷⁷ Bouissac, « L’Invisible et l’impensable du spectacle vivant », *op. cit.*

⁷⁸ Pavis, *La mise en scène contemporaine...*, *op. cit.*

⁷⁹ Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *op. cit.*

⁸⁰ Pavis, *La mise en scène contemporaine...*, *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964/ 1991.

⁸² Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, New York, Bloomsbury, 1960/ 2013, pp. 115-118.

⁸³ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, II, trad. J. Lacoste, Paris, Minuit, 1923/1972, p. 61.

conținuturilor exprimate”⁸⁴. Tocmai de aceea, actul de cult este, pentru adepții săi, o „reprezentare autentică”: imaginea rituală „nu manifestă lucrul, ea este efectiv lucrul acela”⁸⁵. O astfel de reprezentare este, prin excelență, performativă (în accepția lui Austin).

Totuși „orice bună punere în scenă” comportă un „efect de distanțare”⁸⁶, *Verfremdungseffekt*. Identificare și distanțare sunt categorii fuzzy. Alternativ la cele două, conceptul de polifonie poate pune în evidență mecanismul reprezentării teatrale. În enunțul polifonic, precum cel ironic, „locutorul își pune în scenă enunțiatorii” care corespund „punctelor de vedere” exprimate în enunțare⁸⁷. Brecht însuși apropie *Verfremdungseffekt* de ironie. Ambele comportă un act de imitare, dar nu și un efect de iluzie. Actorul stanislavskyan își încarnează rolul, caută să reducă dedublarea la o identificare. Dimpotrivă, actorul brechtian subliniază dihotomia, el lasă să se audă polifonic pe scenă atât vocea personajului, cât și cea a actorului. Polifonia brechtiană vine din îndoiala metodică, din circumspecția cu care actorul își tratează personajul (sau punctul lui de vedere). Între actor și personaj, este raportul dintre locutor și enunțiator. Locutorul își poate asuma punctul de vedere al enunțiatorului, până la a se confunda cu acesta, ca în drama rituală – „riturile mimetice” (Durkheim⁸⁸) – și în „metoda” lui Stanislavsky. Sau poate lua distanță, ca în enunțul ironic și în poetica lui Brecht.

Pe de altă parte, jocul polifonic rezultă dintr-o (inevitabil) „dublă codificare”⁸⁹ a prezenței actorului pe scenă. Mă refer la modul dedublat în care este perceput actorul de către spectator: ca un „amestec” între „ființa vie și imprevizibilă” din fața noastră⁹⁰ și „semnele artificiale” pe care le creează ea pentru a „transmite personajul fictiv”⁹¹. Un asemenea mod de receptare evită „hipersemiotizarea”, recunoscând că există întotdeauna elemente ale „realității scenice care nu sunt semnul a nimic altceva decât al lor înseși”⁹². În acest caz, interpretarea polifonică este efectul a două moduri de percepere a scenei și a jocului actorului: lumea ficțională a unei „iluzii fabricate de sistemele de semne” și lumea reală în care se situează spectatorii⁹³. La cealaltă extremă, se poate considera că spectatorul „semiotizează chiar și ceea ce, în sine, este

⁸⁴ Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. Maria Carpov, București, Univers, 1970/ 1975, p. 94

⁸⁵ Cassirer, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶ Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto, The University of Toronto Press, 1977/ 1999; Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre*, 2, Paris, Éditions Sociales, 1981.

⁸⁷ Oswald Ducrot, « Énonciation et polyphonie », in *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989, pp. 165-191; Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1929.

⁸⁸ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912/ 2003.

⁸⁹ De Toro, « Performance : quelle performance? », *op. cit.*, p. 81.

⁹⁰ Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 17.

⁹¹ Passow *apud* Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 17.

⁹² Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 16; Anne Ubersfeld, « Sur le signe théâtral et son référent », in *Travail théâtral*, 31, 1978; Susan Petrilli, ‘Visualizing Theatrical and Novelistic Discourse with Bakhtin’, in *Southern Semiotic Review*, 2019, 11, pp. 97-117.

⁹³ Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 16.

lipsit de statut simbolic”⁹⁴. Din acest punct de vedere, totul este semn pe scenă: „semn al unui semn ori semn al unui obiect”⁹⁵.

Încălcarea normei: interacțiune rituală și „dedoxificare” în *contemporary performance*

„Dedublarea” este inerentă condiției semiotice: frazele pe care ni le pune la dispoziție limba constituie o colecție de „măști” sau o „garderobă”⁹⁶. Raportul dintre „reprezentare și reprezentat” este „una dintre cele mai dramatice antinomii ale semnului”⁹⁷. O astfel de înțelegere a semnului se apropie de o particularitate a performativității sociale (*social performance*) pe care Goffman⁹⁸ o descrie prin analogie cu spectacolul teatral (*theatrical performance*): masca socială, *persona*, „fața” (în sens goffmanian) „devine o reprezentare colectivă”⁹⁹. Teatralitatea „transcende” teatrul și se inserează în cotidian¹⁰⁰.

Până la un punct, aceasta ar putea oferi o explicație pentru frecvența unui anume procedeu în spectacolul contemporan. Procedeu se integrează în noua „paradigmă a spectacularului”, în mod special prin „folosirea pragmatică” a (re)prezentării și a performativității¹⁰¹. Confuzia premeditată dintre real și ficțional, dintre scenă și public, dintre „rolul” de actor și cel de spectator urmărește să dezvăluie tocmai ambivalența teatralității și să sublinieze condiția noastră de ființe sociale, *nolens volens...* teatrale: ființe „dublu codificate”, performând pe scena cotidianului, împărțite între exigența autenticității și standardele respectabilității întruchipate de *persona*. Aceasta din urmă este figura idealizată a unui comportament pe care îl adoptăm în public, atunci când știm că alții ne privesc¹⁰². În această privință, spectacolul contemporan experimentează uneori o premeditată abatere de la norma interacțională curentă. De pildă, poate fi încălcat voit principiul „sacralității persoanei”¹⁰³. El se manifestă în „ritualurile” seculare de zi cu zi, prin niște acte și atribute simbolice, precum „ținuta” și „deferența”: „Individul rămâne, cu obstinație, o zeitate de o considerabilă importanță. El pășește cu demnitate și primește un mare număr de mici ofrande. Își apără cu gelozie cultul și totuși, dacă știi cum să-l iei, e gata să-i ierte pe cei ce l-au putut ofensa”¹⁰⁴.

Între „ofensă” și „reparație”¹⁰⁵ poate fi, într-un *performance contemporan*, un echilibru fragil. Obșnuințele de receptare ale publicului sunt bruscate. Dimensiunea intimistă și convenția voaieristă anulează „distanța contemplativă” a sălii de

⁹⁴ De Marinis, « Représentation, présence, performance... », *op. cit.*, p. 55.

⁹⁵ Petr Bogatyrev, « Les signes du théâtre », *Poétique*, 8, p. 518.

⁹⁶ Bally, *apud* Ducrot, *op. cit.*

⁹⁷ Jakobson, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁸ Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 22-27.

¹⁰⁰ Josette Féral, « La théâtralité : la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, 1988, 75, p. 352; De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁰¹ "the pragmatic use of showing and of performativity", cf. Helbo, "Semiotics and performing arts... ", *op. cit.*, p. 342.

¹⁰² "front stage" behavior, cf. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

¹⁰³ Erving Goffman, *Interaction Ritual: essays in face-to-face behavior*, with a new introduction by Joel Best, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967, p. 66.

¹⁰⁴ Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibidem*.

spectacol¹⁰⁶. Registrul percepției se deplasează de la vizual la proprioceptiv. Spectacolul ignoră clasicele *bienséances*. De fapt, „teatrul postmodern nu are nevoie de ‘norme clasice’, pentru că problematica sa e cu totul alta”¹⁰⁷. Dezvăluirea intimității performerilor îl face pe privitor la fel de vulnerabil precum cei care se expun astfel. Spectatorilor li se cere angajarea directă într-o interacțiune „aici și acum”. Performând, ei nu mai reprezintă un rol prestabilit, ci se prezintă, se dezvăluie, se trădează pe ei înșiși, reacționând în timp real la situația concretă din sală. Spectacolul erodează (supra)fața securizantă și demnă, uneori autoritară, a măștii¹⁰⁸ sociale.

Încălcarea normei interacționale se integrează aici într-o logică a „dedoxificării” (*dedoxification*)¹⁰⁹. Un astfel de *performance* își propune să denunțe – să „dedoxifice”, să „denaturalizeze” – o serie de implicaturi acceptate ca *doxa*, adevăruri „de la sine” înțelese. Ele converg cu acele „simulări și modele” care „constituie lumea”, așa încât deosebirea dintre realitate și aparență devine problematică¹¹⁰. Această formulă de spectacol readuce în atenție o temă recurentă în *performing arts*: în ce măsură este spectacolul o reprezentare? Întrebarea poate lua o formă radicală: „oare chiar există obiectul spectacol?”¹¹¹. Poate fi el și altceva? O „prezentare”, de pildă, elaborată în timp real, fără dedublarea impusă de rol și fără imitarea (alt)cuiva. Ca strategie performativă, *transgresarea premeditată a normei interacționale* subliniază, cred, un fenomen definitoriu pentru artele contemporane ale spectacolului: „o criză a reprezentării care se dezvăluie prin transformări profunde ale proceselor și instanțelor implicate în *performance*”¹¹². Spectacolul contemporan se sustrage *mimesisului* aristotelic, refuzând să accepte că reprezentarea ar fi un dublu al „realului” sau că ar exista o „realitate” care face obiectul reprezentării. Cum spune Hutcheon¹¹³, postmodernismul pune la încercare prejudecățile noastre despre natura mimetică a reprezentării. Pe scurt, abaterea de la norma interacțională poate servi la îndeplinirea celor „trei funcții centrale” ale unui „*performance* teatral postmodern”: „funcția estetică, vizând demistificarea actului creativ”, „funcția critică/ reflexivă”, care pune prezentul în relație cu tradiția și, în fine, „funcția politică, axată pe dedoxificarea reprezentărilor”¹¹⁴. Toate acestea implică o reconsiderare a raportului dintre *mimesis* și *semiosis*, în contextul „schismei dintre *Theatre Studies* și *Performance Studies*”¹¹⁵, care a marcat, în ultimii patruzeci de ani, artele spectacolului.

¹⁰⁶ Suquet, *op. cit.*, pp. 454-483.

¹⁰⁷ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁸ Front, în termenii lui Goffman, cf. *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989/ 2002.

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1972/ 1977.

¹¹¹ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹¹² Helbo, "Semiotics and performing arts...", *op. cit.*, p. 342.

¹¹³ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁴ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁵ Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 184.

Artele spectacolului în „era creierului”: neuroștiințele și turnura cognitivă

Depășind primele modele de analiză inspirate de funcționarea limbajului, *semiotics of performance* se arată deschisă față de ceea ce a devenit o preocupare prioritară în artele contemporane, în științele cognitive și neuroștiințe: explorarea mecanismelor creierului, ale percepției, ale emoției. În *Performing Arts*, o temă de mare actualitate este aceea a (depășirii) dualismului dintre fizic și psihic, dintre biologie și conștiință: „Cum anume procesele neurobiologice din creier determină conștiința?”¹¹⁶. Modelul *cognitiv* al lui Lakoff and Johnson este constituit în jurul ideii de „minte în corp” (*embodied mind*). El reconciliază sensibilul și inteligibilul, percepția și conceptul: „corpurile, creierul și interacțiunile noastre cu mediul înconjurător asigură o bază în mare parte inconștientă” a felului în care percepem „ceea ce este real”¹¹⁷. De aici derivă „cine suntem, cum cunoaștem lumea”¹¹⁸. Judith Hanna¹¹⁹ explorează conexiunile pe care le face posibile dansul între procesele cognitive ale creierului, emoție și mișcare.

Procesele de semiotizare ale spectatorului sunt chestionate astăzi printr-o dublă „imersiune”, cognitivă și fizică, senzorială. Prima ține de „mecanismele de adeziune la spectacol”, în timp ce a doua implică pătrunderea spectatorului „într-un mediu tehnologic care îi interoghează percepțiile”¹²⁰. Bruscare a obișnuințelor senzoriale și perceptive ale publicului se obține în diferite moduri. În locul poziționării frontale, din spectacolul clasic, *à l'italienne*, actorii sunt așezați în rândurile publicului, așa încât sunetul vine spre spectator din toate direcțiile, înconjurându-l. Folosirea unui ecran de mari dimensiuni, în imediata apropiere a publicului, poate amplifica efectul de imersiune vizuală, spectatorul având impresia că este absorbit de imaginea proiectată. Alteleori, un *performance* contemporan recurge la „privarea senzorială a spectatorului” pentru a atrage atenția asupra raportului dintre „percepția corporală” și o „reprezentare coerentă” a lumii¹²¹. În împrejurări obișnuite, creăm o reprezentare unitară pe baza stimulilor senzoriali pe care îi primim. Însă prin folosirea tehnologiei digitale, percepțiile pot deveni contradictorii (percepțiile vizuale nu mai corespund, de pildă, senzațiilor kinestezice), simțul echilibrului este perturbat, iar spectatorului îi vine greu să formeze o imagine coerentă a lumii. Publicul experimentează astfel „o conștiință intensificată a percepțiilor sale corporale”¹²². O astfel de (re)prezentare este o „experiență” la care este provocat publicul. Finalitatea

¹¹⁶ “How exactly do neurobiological processes in the brain cause consciousness?”, cf. John R. Searle, *The Mystery of Consciousness*, New York, The New York Review of Book, 1997, pp. 3-5.

¹¹⁷ George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Judith Lynne Hanna, *Dancing to learn: the brain's cognition, emotion and movement*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2015.

¹²⁰ André Helbo, Catherine Bouko, Elodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 94-96; Bonnie Marranca (2008), “Mediaturgy: A Conversation with Marianne Weems”, in *Performance Histories*, New York, PAJ, 2008, pp. 189-206.

¹²¹ Helbo, Bouko, Verlinden, *op. cit.*, pp. 98-100.

¹²² *Ibidem*, pp. 94, 98-100.

ei este „producerea Sinelui”¹²³, prin desprinderea de niște obișnuințe inoculate de tradiția istorică și culturală. Un *performance* contemporan este adesea locul de întâlnire între o „estetică relațională” și o *non-representational theory*. Prima este interesată de analiza operelor „în funcție de relațiile interumane” pe care le înfățișează sau produc ele¹²⁴. Cea de a doua valorizează procesele care precedă gândirea conștientă, reflexivă. Din acest punct de vedere, comportamentul uman este mai degrabă rezultatul interacțiunilor (care facilitează cunoașterea *aici și acum*) decât al unor coduri și reprezentări deja asimilate, controlate rațional. Publicul descoperă astfel o alternativă la spectacolul clasic, fondat pe principiul *mimesisului* și al iluziei teatrale.

Tot din perspectiva neuroștiințelor, Paul Bouissac¹²⁵ formulează premisele unei semiotici a receptării. Ce anume ne determină să mergem la spectacol, care sunt „bazele neurologice ale motivației” în acest caz? Ipoteza lui Bouissac este aceea că starea de bine pe care o creează spectacolul (fie el reușit sau nu) este „strâns legată de nivelul de dopamină produs de creierul spectatorului” în această împrejurare. Studiul primatelor a arătat că producția de dopamină este stimulată atunci când se câștigă ceva, un bun material sau simbolic¹²⁶. Or, spectacolul este un fel particular de joc, în urma căruia publicul obține o recompensă de ordin cognitiv și afectiv. „Plăcerea dramei” – fie ea comedie sau tragedie – este „aceeași în ambele cazuri: este bucuria de a cunoaște”¹²⁷.

Show Must Go On: teme deschise

Preocupările semioticienilor converg astăzi către un subiect problematic: este posibilă o „teorie generală a *performance*”¹²⁸, o „viziune teoretică unificată”¹²⁹, o „semiotică unificată”¹³⁰? Dificultatea unei asemenea sarcini provine, în primul rând, din complexitatea și eterogenitatea obiectului de analiză. Or, într-o abordare semiotică, este prioritară delimitarea „obiectului epistemologic pentru a-l transforma apoi în obiect ontologic”¹³¹. Artele spectacolului înglobează astăzi o varietate de manifestări: teatru, dans, teatru-dans, operă, circ, artă stradală, *happening*, ritual, folclor etc. Acumularea (și astfel pulverizarea specificului) fenomenelor analizate pun în dificultate constituirea obiectului. Pe fondul amplei transformări a artelor spectacolului, începând cu a doua jumătate a secolului XX, este într-un totu îndreptățită întrebarea lui André Helbo, oricât de surprinzătoare ar putea părea ea: „Oare există spectacolul ca obiect?”¹³² O încercare de definire și de sistematizare a unor forme „spectaculare” atât de diverse, „pe baza unor structuri profunde sau convergente”¹³³,

¹²³ *Ibidem*, p. 101.

¹²⁴ Bourriaud, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁵ Bouissac, « L’Invisible et l’impensable du spectacle vivant », *op. cit.*, pp. 103-114.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 112.

¹²⁷ Gadamer, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁸ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 75.

¹²⁹ Bouissac, « L’Invisible et l’impensable du spectacle vivant », *op. cit.*, p. 113.

¹³⁰ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹³¹ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 76.

¹³² "Does the spectacle exist as object? ", *cf.* Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹³³ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, pp. 80-81.

este o provocare majoră. Misiunea este complicată de fragilizarea granițelor dintre diferitele genuri performative contemporane (teatru-dans, teatru postdramatic, *performance*, *postmodern dance*, non-dans) și, de asemenea, dintre profesiile scenei (actor/ dansator)¹³⁴. Practicile transcend deosebirile dintre genuri. Totuși, în opinia lui Helbo¹³⁵, „în ciuda utilizării convergente a unor tehnici hibride” în teatrul de azi, ar fi de preferat ca metodologiile de abordare semiotică a spectacolului să-și păstreze individualitatea și „să-și continue dezvoltarea pe căi separate”. Observația aceasta este, în același timp, un răspuns – unul dintre cele posibile – la întrebarea de mai sus: este posibilă o „semiotică unificată” a artelor spectacolului? De Toro¹³⁶ preferă să formuleze aceeași problemă, a unei „teorii generale a performance”, în termenii unei necesare abordări „integrative”, apte să-și constituie adecvat obiectul (dansul, teatrul etc.). Similar, Pavis¹³⁷ optează pentru studierea teatrului „de artă” (teatrul „estetic” occidental, „teatrul mizanscenei”), dintr-o perspectivă incluzivă, prin situarea lui într-un corpus „lărgit, al *cultural performances* și al performativității”.

Propunându-și inițial să descrie specificul teatrului clasic – bazat pe textul dramatic, pe *mimesis* și pe iluzia referențială –, semiotica se confruntă astăzi cu o importantă mutație a artelor spectacolului. Criza pe care o traversează ea este ecoul unei crize de identitate prin care trec înseși artele spectacolului, teatrul și dansul în mod special. De aici derivă o serie de „obstacole epistemologice”¹³⁸: variabilitatea formelor spectaculare și a tradiției culturale, intenția de a recupera textul și punerea în scenă, pentru a le integra în actualul context al *performing arts* și în obiectul „noi” semiotici. Simptomele crizei nu pot însă anula câteva principii și metode de lucru fundamentale în semiotică. Ele își dovedesc încă validitatea în teoria și practica analizei unui spectacol, fie el clasic sau postmodern: „identificarea semnelor”, „interdependența semnificativului și a semnificatului”, „lectura semnificațiilor și a semnificaților”¹³⁹.

Deschiderea interdisciplinară – aportul studiilor (inter)culturale, al fenomenologiei, al *performances studies* și al teoriei performativității, al psihanalizei și neuroștiințelor – ar putea revigora semiotica performativității. Relația cu fenomenologia ar legitima o semiotică a sensibilului, care să integreze în propriul discurs experiența spectatorului, centrală în *postmodern performance*: prezență, corpor(e)alitate, proprioceptivitate, dincolo de percepția vizuală (dominantă în spectacolul clasic occidental, dar nu și în alte culturi). Complementaritatea cu teoria receptării ar fi utilă atâta vreme cât „prezența și corporalitatea reunesc producerea și receptarea”¹⁴⁰. Unele aspecte legate de poziția centrală a spectatorului ar putea fi descrise prin colaborarea semioticii cu psihanaliza (identificare/ denegare) sau cu neuroștiințele (contagiune emoțională)¹⁴¹. Perspectiva performativă ar permite o altă viziune asupra teatrului „de artă” („de regie”) decât aceea „structuralist-semio-

¹³⁴ Barba & Savarese, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹³⁵ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹³⁶ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 75.

¹³⁷ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 240.

¹³⁸ Helbo, Bouko, Verlinden, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁹ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁴⁰ Helbo, "Semiotics and performing arts...", *op. cit.*, p. 349.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 349.

analitică”¹⁴². Pe de altă parte, rămâne de văzut în ce măsură cotitura performativă (*the performative turn*) va reuși să contribuie la o teorie generală a teatrului (ca text și reprezentare scenică), a dansului, a spectacolului: una în care să-și găsească locul atât „teatrul estetic”, cât și „toate celelalte *cultural performances*”¹⁴³.

BIBLIOGRAFIE

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1938/ 1964.
- Augustin, *De doctrina christiana*, ed. bilingvă, trad. Marian Ciucă, introducere, note, bibliografie Lucia Wald, București, Humanitas, 2002.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1929.
- Banu, George, Mihaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului. Studii teoretice și antologie de texte*, București, Editura Enciclopedică Română, 1975.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps, 2008.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, Trad. Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”, 2008/ 2012.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964/ 1991.
- Bateson, Gregory, Jurgen Ruesch, *Communication et société*, Paris, Seuil, 1951/ 1988.
- Bogatyrev, Petr, « Les signes du théâtre », *Poétique*, 1938/ 1971, 8, pp. 517-530.
- Bouissac, Paul, « L'Invisible et l'impensable du spectacle vivant », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 103-114.
- Bouissac, Paul, *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, London, Bloomsbury, 2015.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1972/ 1977.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.
- Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, II, trad. J. Lacoste, Paris, Minuit, 1923/ 1972.
- Coșeriu, Eugen, “Sistema, norma y habla”, in *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, 1952/ 1967.
- De Marinis, Marco, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- De Marinis, Marco, „Travaliul asupra acțiunilor fizice: dubla articulare”, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, trad. Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”, 2008/ 2012, pp. 182-185.
- De Marinis, Marco, « Représentation, présence, performance: pour un dialogue entre nouvelle théâtralogie et *Performance Studies* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 53-63.
- De Toro, Fernando, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre (Toronto Studies in Semiotics and Communication)*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

¹⁴² Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, op. cit., p. 240.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 240.

- De Toro, Fernando, « Performance : quelle performance ? », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 65-102.
- Ducrot, Oswald, « Énonciation et polyphonie », in *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989.
- Durand, Régis, « Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale », in André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 112-119.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912/ 2003.
- Eco, Umberto, "Semiotics of Theatrical Performance", in *The Drama Review: TDR*, 1977, 21 (1), pp. 107-117.
- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. Anca Giurescu și Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975/ 1982.
- Eco, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Bernard Grasset, 1994/ 1996.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
- Eliade, Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, trad. W. R.Trask, New York, Harper Torchbooks, 1964.
- Féral, Josette, « La théâtralité: la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, 1988, 75, pp. 347-361.
- Féral, Josette, « Entre performance et théâtralité: le théâtre performative », *Théâtre/ Public*, 2008, 190, pp. 28-35.
- Féral, Josette, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 37-52.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trad. Saskya Jain, London, Routledge, 2008.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, London, New York, Bloomsbury, 1960/ 2013.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Gennep, Arnold Van, *The Rites of Passage*, trad. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, introd. David I. Kertzer, Chicago, University of Chicago Press, 1909/ 2019.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959.
- Goffman, Erving, *Interaction Ritual: essays in face-to-face behavior*, introd. Joel Best, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967.
- Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, trad. A. Kihm, Paris, Minuit, 1967/ 1974.
- Goodman, Nelson, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, 1968/ 1976.
- Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. Maria Carpov, București, Univers, 1970/ 1975.
- Greimas, Algirdas Julien, *On Meaning*, trad. Frank Collins, Paul Perron, Minneapolis, Minnesota UP, 1970/ 1987.
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966/ 1971.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 1972, 6 (6), pp. 86-110.

- Hanna, Judith Lynne, *Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1979/ 1987.
- Hanna, Judith Lynne, *Dancing to learn: the brain's cognition, emotion and movement*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2015.
- Helbo, André (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011.
- Helbo, André, Catherine Bouko, Elodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 85-101.
- Helbo, André, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 341-350.
- Helbo, André, « Sémiotique et arts du spectacle », in Amir Biglari (ed.), *La Sémiotique en interface*, Paris, Kimé, 2018, pp. 451-470.
- Helbo, André, « Sémiotique(s) et propédeutique. Introduction », *Degrés : Sémiotique(s) et propédeutique I*, 2021, pp. 184-185, 1-6.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989/ 2002.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- Kaprow, Allan, "Nontheatrical Performance", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, edited by Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1976/ 2020, pp. 163-180.
- Kirby, Michael, "Nonsemiotic Performance", in *Modern Drama*, 1982, 25(1), pp. 105-111.
- Kowzan, Tadeusz, "The Sign in Theatre: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle", in *Diogenes*, 1968, 16 (61), pp. 52-80.
- Kowzan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- Lakoff, George, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 1999/ 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*, London, Routledge, 1999/ 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mitologie I*, trad. Ioan Pânzaru, București, Babel, 1964/ 1995.
- Maisonneuve, Jean, *Les Rituels*, Paris, PUF, 1988.
- Marranca, Bonnie, "Mediaturgy: A Conversation with Marianne Weems", in *Performance Histories*, New York, PAJ, 2008, pp. 189-206.
- Marcus, Solomon, « Stratégie des personnages dramatiques », in André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 73-89.
- Matejka, Ladislav, Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, Massachusetts & London, The MIT Press, 1976.
- Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1980/ 1996.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène: essai de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Petrilli, Susan, "Visualizing Theatrical and Novelistic Discourse with Bakhtin", in *Southern Semiotic Review*, 2019, 11, pp. 97-117.

- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării* (When a gesture breaks the silence: Dance and the paradigms of communication), Iași, Fides, 2008.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Towards a Framework of a Semiotics of Dance", *CLCweb: Comparative Literature and Culture*, 2013, 15 (1).
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Semiotic and Rhetorical Patterns in Dance and Gestural Languages", *Southern Semiotic Review*, 2014, 4 (2).
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Paradigms of Communication in Performance and Dance Studies", *CLCweb: Comparative Literature and Culture*, 2015, 17 (2).
- Popa Blanariu, Nicoleta, „O poetică work in progress: spectacolul (post)modern”, in *Când literatura comparată pretinde că se destramă, II: (Inter)text și (meta)spectacol*, București, Eikon, 2016, pp. 164-205.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2017, 26, pp. 493-509.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Towards a Pragma-Semiotics of Ritual(ized) Gesture and Performance", *Arte, Individuo y Sociedad*, 2019, 31 (1), pp. 41-54.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Theatricalization of the Ritualistic Gesture and Dancing. A Semiotic Approach", *Southern Semiotic Review*, 2019, 10 (6).
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing *Ekphrasis* and Transmedial Narrative", in Asunción López Varela, Ananta Sukla (eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130-167.
- Samosata, Lucian din, *Scrieri alese*, trad. Radu Hîncu, introd. Petru Creția, București, Univers, 1983.
- Samosate, Lucian of, 'Of Pantomime', in *The Works of Lucian of Samosata*, translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler, 2009, <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lucian/works/chapter31.html>
- Sapir, Edward, "The unconscious patterning of behavior in society", in D. G. Mandelbaum (ed.), *Selected writings of Edward Sapir*, Berkeley, University of California Press, 1927, pp. 544-559.
- Schechner, Richard, *Performance Studies*, London, Routledge, 2002.
- Schechner, Richard, « L'avant-garde, la niche-garde et la *Performance Theory* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 13-35.
- Searle, John R., *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, trad. J. Proust, Paris, Minuit, 1979/ 1982.
- Searle, John R., *Les Actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, trad. H. Pauchard, Paris, Hermann, 1969/ 1972.
- Searle, John R., *The Mystery of Consciousness*, New York, The New York Review of Book, 1997.
- Searle, John R., *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*, New York, Basic Book, 1998.
- Smith, Matthew Wilson, *The Nervous Stage: Nineteenth-Century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Suquet, Annie, „Scene. Corpul dansând: un laborator al percepției”, in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (eds.), *Istoria corpului*, III, trad.

- Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, București, Art, 2006/ 2009, pp. 454-483.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal, 1982.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, pref. Richard Schechner, New York, Performing Arts Journal, 1988.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, Toronto, The University of Toronto Press, 1977/ 1999.
- Ubersfeld, Anne, « Sur le signe théâtral et son referent », in *Travail théâtral*, 1978, 31.
- Ubersfeld, Anne, *L'École du spectateur. Lire le théâtre*, 2, Paris, Éditions Sociales, 1981.
- Veltruský, Jiří, “The Prague School Theory of Theater”, in *Poetics Today*, 1981, vol. 2, no. 3, pp. 225-235.
- Veltruský, Jiří, “Semiotics and Avant-Garde Theatre”, in *Theatre Survey*, 1995, vol. 36, no. 1, pp. 87-95.
- Winkin, Yves (dir.), *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 2001.
- Zelinger, Jacob, “Semiotics and Theatre Dance”, in Diana Theodores Taplin (ed.), *New Directions in Dance*, Willowdale, Ontario, Pergamon of Canada, 1979, pp. 39-50.

QUAND UN PETIT ORNEMENT NOUS RATTACHE AU REEL : *LE RUBAN AU COU D'OLYMPIA* DE MICHEL LEIRIS

When a small ornament connects us to the real world: Le ruban au cou d'Olympia by Michel Leiris

Le ruban au cou d'Olympia, the adulthood work of Michel Leiris, one of the most original French autobiographers of the 20th century, transgresses generic and artistic borders in order to create an image as faithful as possible of the modern man in the grip of existential anxieties and identity crises. Motley, fragmentary, oscillating between reality and fiction, prose and poetry, text and image, this book is an edifice that the author erects to give his life a meaning and a reality and, ultimately, to save himself from death and oblivion.

Key-words: *autobiography, generic transgression, iconotext, fiction, fragmentarity*

Poète, critique d'art, essayiste et ethnographe, Michel Leiris est connu surtout comme l'un des autobiographes les plus prolifiques et anticonformistes du XX^e siècle. Son œuvre est originale autant par ses thèmes que par les formules esthétiques adoptées, ce qui rend impossible toute tentative d'inclusion de ses écrits dans une direction littéraire précise. Pratiquant, au cours de la période surréaliste, la poésie, Leiris annonce, par la parution, en 1939, de *L'Age d'homme*, sa conversion définitive à l'autobiographie. Dès lors, il passera sa vie à écrire sur soi : une cinquantaine d'années durant lesquelles paraissent les quatre volumes de *La Règle du jeu* (*Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles*, *Frêle bruit*) et d'autres livres à caractère autobiographique tels que *Le ruban au cou d'Olympia* ou *A cor et à cri*.

Dans son entreprise de reconstituer son identité à travers les textes autobiographiques et diaristiques, les philtres protecteurs culturels (la littérature, l'art, l'histoire sainte, les mythes) s'avèrent indispensables à Leiris, devenant parfois autant de voies d'évasion du réel :

Une disposition encyclopédique amène l'auteur à nous inviter à de longues flâneries esthétiques dans un univers idéal peuplé de livres, de tableaux magnifiques et baigné dans une musique irréaliste. Ce voyage imaginaire nous conduit au fil de sinueux chemins interminables jusqu'aux tréfonds d'un esprit qui semble ne se nourrir que de culture ².

Les rapports de Leiris avec la peinture ne sont pas du tout tangentiels. Grand amateur d'art, l'écrivain s'intéresse de bonne heure à la peinture contemporaine. Tout comme Apollinaire, qu'il admire beaucoup, l'écrivain fréquente le cercle artistique des peintres cubistes, où il fait la connaissance de Picasso, avec qui il se lie d'amitié – une amitié qui durera jusqu'à la mort du créateur des *Demoiselles d'Avignon*. En

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Maricela Strungariu, *Michel Leiris – discours autobiographique et connexions culturelles*, Iași, Fides, 2009, p. 220. Nous y avons mené une analyse plus poussée de la portée et du rôle des références culturelles dans l'autobiographie leirisienne.

outre, c'est par l'intermédiaire du peintre André Masson qu'il adhère au mouvement surréaliste. *Simulacre* (1925), le premier livre de l'auteur, porte d'ailleurs la marque de Masson, étant orné de lithographies de son mentor. Depuis les années vingt, Michel Leiris s'emploie, aux côtés de sa femme, Louise, propriétaire d'une galerie et belle-sœur de Kahnweiler, le marchand de Picasso, de soutenir les travaux de nombreux artistes contemporains. Il écrit des textes de critique d'art, dans lesquels il développe sa propre conception de l'artiste³. Il s'impose, d'ailleurs, comme l'un des plus grands critiques d'art de son temps. Ses écrits trouvent dans la peinture cubiste une source d'inspiration, une esthétique nouvelle fondée sur le goût du concret, sur la fragmentation du réel et sur la recherche du mystère dans les détails insignifiants du quotidien.

Dès son enfance, Leiris est séduit par la coexistence de l'écrit et du pictural, saisie pour la première fois dans *Le nouveau Larousse illustré*, « cette bible de l'adolescence »⁴. Les gravures qui y étaient représentées sont pour lui ses premiers contacts avec le réel. Le *speculum encyclopédique* facilite l'appropriation par l'enfant d'un savoir collectif élémentaire à travers les images. C'est toujours lui, en partie, qui détermine l'autobiographe à concevoir la réalité et son univers intérieur comme formés de nombreux flashes se succédant à grande vitesse selon un principe analogique tout différent de celui qui ordonne habituellement la vie humaine. L'écrivain vise à créer, par ses écrits intimes, une sorte de *speculum encyclopédique in nuce*:

Satisfaction prise à relier, cimenter, nouer, faire converger, comme s'il s'était agi [...] de grouper en un même tableau toutes sortes de données hétéroclites relatives à ma personne pour obtenir un livre qui soit finalement, par rapport à moi-même, un abrégé d'encyclopédie comparable à ce qu'étaient autrefois, quant à l'inventaire du monde où nous vivons, certains almanachs [...] dans lesquels il me semblait, lorsque j'étais enfant, que l'essentiel des connaissances humaines, en peu de pages, avait été condensé⁵.

Les représentations picturales surgissent quelquefois à la surface de sa mémoire et viennent peupler les textes au même titre que ses souvenirs personnels, puisque l'art semble avoir sur Leiris presque le même effet que le contact avec la réalité. Il faut observer pourtant que l'écrivain n'est pas séduit par la valeur artistique des images évoquées, mais plutôt par leur pouvoir de déclencher des sentiments très forts et par leur faculté de rester encore vivantes dans sa mémoire.

A part les tableaux d'inspiration historique ou mythologique, Leiris est également attiré par les toiles modernes, où la fiction et la réalité s'enchevêtrent d'une manière étonnante. L'auteur parle de « présence » à propos de certaines œuvres d'art, qui lui semblent échapper « au ghetto de l'imaginaire » pour nous faire sentir intensément qu'elles existent. « Fruit d'une imagination travaillant sur des matériaux originellement dégrossis par l'expérience commune (formes, couleurs, volumes dans

³ Michel Leiris écrit des préfaces aux expositions de Francis Bacon, Pablo Picasso, André Masson, Alberto Giacometti ou Elie Lascaux, publiées dans *Au verso des images*, Paris, Fata Morgana, 1980.

⁴ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1990, p. 55.

⁵ Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1988, p. 285.

les arts visuels, sons et rythmes dans la musique, langue dans la littérature) », l'œuvre d'art « atteint à une réalité qui [lui] apparaît plus forte que celle de la plupart des réalités ambiantes »⁶. L'art est un langage « qui dit plus et va plus loin que ce qui, objectivement, est dit », langage actuel, en accord avec notre état du moment et avec le monde où nous vivons ce moment, langage doué d'une modernité qui est le fait des œuvres qui, « passant par-dessus tout ce qui nous sépare du cœur même de notre existence telle qu'elle est concrètement vécue, viennent à point pour nous mettre en quelque sorte au pied du mur de notre réalité, qui n'a de corps qu'au présent »⁷. Enfin, les œuvres d'art relèvent de la magie parce qu'elles « tendent à créer une hypnose chez ceux qui en regardent, lisent ou écoutent les produits »⁸.

Leiris est parfois si fasciné par un tableau qu'il décide d'en faire le leitmotiv de tout un livre. Le tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, et la reproduction du diptyque de Cranach l'Ancien représentant Lucrèce et Judith organisent le récit de *L'Age d'homme*. Plus tard, dans *Le ruban au cou d'Olympia* (1981), texte écrit à quatre-vingts ans, la référence au tableau d'Edouard Manet deviendra le refrain, le pilier du texte, « arche et colonne du livre »⁹.

Le ruban au cou d'Olympia renoue avec les derniers tomes de *La Règle du Jeu* (1948-1976), sa grande entreprise autobiographique, puisqu'on y retrouve la même technique du fragment et les mêmes thèmes récurrents : la fuite du temps et le vieillissement, l'existence tragique de l'homme moderne, les affres de l'écriture, le détail qui, malgré sa futilité, touche à l'éternité, etc. Le titre symbolique fait référence à la conception leirisienne du monde et de sa transposition littéraire. Le ruban est à la fois la fibule manquée et le fourbi, élément investi par Leiris du pouvoir de déclencher le souvenir, l'imagination ou la réflexion. Dans ce texte presque inclassable, extrêmement original et hétéroclite, Leiris transforme l'autobiographie en lui greffant des éléments empruntés aux autres genres littéraires : il mêle le journal à l'autoportrait et au récit mémoriel et onirique, la poésie à la critique, la vérité à la fiction. Des souvenirs variés, des notes prises entre 1976 et 1980, précisément datées et localisées, sont entrecoupés de réflexions personnelles sur divers thèmes, de méditations esthétiques autour du tableau de Manet, de récits de rêves, de poèmes en vers et en prose et de petits récits fictionnels : un fourre-tout qui reflète, en définitive, la vie intérieure d'un homme « vieux à faire peur »¹⁰, comme il se décrit lui-même.

Parallèlement au discours sur soi, Leiris nous fait lire un autre, fictionnel, à la III^e personne, composé de fragments d'un roman qu'il s'imagine écrire comme un contrepoids de la grande masse des textes autobiographiques écrits durant toute sa vie. La fiction double la désintégration du récit ; l'auteur semble ainsi vouloir démasquer la feintise du pacte autobiographique :

Pourquoi ne dire que la vérité, quand tant de choses se passent rien que de tête ou par cœur ? Cela ne suffit pas pour écarter cette manie de véracité, cette rage austère d'exactitude et de sincérité sans faille, qui m'est devenue un poids¹¹.

⁶ Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1986, p. 204.

⁷ *Ibidem*, p. 205.

⁸ *Ibidem*, p. 206.

⁹ André Lacaux, « Parcours de *Ruban au cou d'Olympia* », in *Europe*, no 847-848/ Novembre-Décembre 1999, p. 184.

¹⁰ Michel Leiris, *Le ruban...*, op. cit., p. 164.

¹¹ *Ibidem*, p. 218.

Réalisant la duplicité de l'écriture de soi, laquelle vise à atteindre la vérité par les moyens de la fiction, l'écrivain refuse le pacte autobiographique, en transgressant les frontières génériques :

[...] je ne vois pas pourquoi [...] la chose que je tire de ma mémoire aurait le pas sur celle que j'imagine. Ce qui compte, c'est seulement que cette chose [...] me ressemble [...] et que, même si elle est une pure fiction [...], elle recèle mes traits les plus significatifs [...]¹².

Comme notre vie est un continuel balancement entre le fantasme et la réalité, entre la fiction et la vérité, l'écriture de soi se doit de transcrire cette ambiguïté du moi par une forme appropriée. C'est en partie pour cela que le projet de l'autobiographie moderne « consisterait moins à vouloir se peindre que *s'écrire*, en donnant à ce terme la charge de sens qu'il a pu prendre depuis Mallarmé »¹³. La divagation poétique remplace le discours logico-chronologique.

Le ruban au cou d'Olympia est composé d'environ cent cinquante fragments séparés, différents, comme les vers d'un poème surréaliste. Beaucoup d'entre eux présentent un achèvement, n'ayant pas de rapport évident avec les pièces qui les entourent. Certains débute par une phrase insolite, choquante, jetée comme pour défier le lecteur à trouver le sens de ce qui en est, apparemment, dépourvu :

Le mot « amour » comme un étendard rouge.

Le mot « adieu » comme un mouchoir replié¹⁴.

Pourtant, quelques thèmes répétitifs, annoncés par Leiris dans la quatrième de couverture, assurent à cet amas hétéroclite de morceaux une certaine unité :

Blessures que nous inflige le vieillissement ; dure condition de l'être qui, lucide, vit dans le monde moderne ; inquiétudes, illusions et désillusions du passionné d'écriture ; [...] l'instant prodigieusement réel que procure parfois la vue d'un morceau de nature [...] ; le détail qui accroche et, bien que futile semble faire toucher à l'éternel [...]

L'entreprise que Leiris mène dans *Le ruban au cou d'Olympia* participe de la poésie, vue comme un « philtre qui amplifie la vie »¹⁵. La poésie, « force aveugle et sourde »¹⁶, relève du surréel, étant, aux yeux de Leiris, plus « présente » que la prose. Des textes en italique, très brefs, parfois des jeux de mots aux sonorités étranges, sillonnent le texte :

*Roi sans arroi,
reine sans arène,
tour trouée,
fou à lier,
cavalier seul*¹⁷.

¹² *Ibidem*, pp. 156-157.

¹³ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 61.

¹⁴ Michel Leiris, *Le ruban ...*, op. cit., p. 30.

¹⁵ *Ibidem*, p. 108.

¹⁶ *Ibidem*, p. 107.

¹⁷ *Ibidem*, p. 83.

Selon Leiris, la fonction essentielle de la littérature et de l'art est celle de jeu qui, tout en se servant de vieux matériaux, en arrive à engendrer des formes toujours nouvelles. Les mots, pétris par leur longue utilisation, « traînent avec eux une masse de sédiments de sens ». Un texte poétique tire sa force, à ses yeux, du contraste entre ces mots anciens et la nouveauté de leur enchaînement. Ces mots, « conjugués à d'autres mots par le jeu des assonances, remuent en nous de proche en proche tout un bagage de sensations et de sentiments anciens »¹⁸. L'auteur se sent de plus en plus accablé par ce langage qu'il a tant exploité et dont il a extrait, durant les années, la substance de ses textes et, pour dire vrai, sa propre raison d'être. A l'époque même où Leiris écrit le récit à l'allure baroque de *Biffures*, il commence à réfléchir à la perspective d'une écriture limpide, concise et pénétrante :

de petits textes, vite écrits et qui, aussitôt, se détachent ; des choses denses, mais de peu d'encombrement, et qu'on ne traîne pas derrière soi comme un bagage ou comme ces lamentables valises boulets de canon que tant de gens voulurent emmener pendant l'exode...¹⁹.

Dans *Le ruban au cou d'Olympia*, Leiris fournira, par exemple, sous la forme d'un télégramme imaginaire, un petit échantillon parodique de cette concentration discursive vers laquelle il tend surtout dans ses derniers livres :

RÉALITÉS COURTISANES STOP TRISTES OU GAIES MAIS
POÉTIQUEMENT MANIPULABLES STOP AUTRES RÉALITÉS
INGRATES À LAISSER LÀ STOP AUTRES ENCORE PEAUX DE VACHE
À TOUCHER PAS MÊME AVEC PINCETTES STOP SOUPIRE APRÈS
RÉALITÉS ASSEZ BONNES FILLES POUR PRENDRE LANGUE AVEC ET
FAIRE AMOUR²⁰.

Le « bricolage intellectuel » que Leiris choisit, à sa maturité, comme technique privilégiée d'écriture, ressemble étonnamment, selon nous, à ce que Barthes appelle l'œuvre « puzzle », laquelle suppose un travail de création originale qui avance par tâtonnements :

[C]'est en essayant entre eux des fragments d'événements, que le sens naît, c'est en transformant inlassablement ces événements en fonctions que la structure s'édifie: comme le bricoleur, l'écrivain (poète, romancier, ou chroniqueur) ne voit le sens des unités inertes qu'il a devant lui qu'en les rapportant: l'œuvre a donc ce caractère à la fois ludique et sérieux qui marque toute grande question: c'est un puzzle magistral, le puzzle du meilleur possible²¹.

L'écriture réussit, encore une fois chez Leiris, à l'emporter sur la vie. Le texte sauve, finalement, le réel. Au lieu de dire ce qu'il est, comme la plupart des autobiographes, l'écrivain affirme plutôt sa présence au monde par une écriture qui remplit le vide de l'être, en zébrant la blancheur de la page blanche. Le corps du texte semble avoir plus de consistance que le corps charnel, affaibli et presque dissous par la vieillesse, de son auteur. Comme Faust fasciné par le ruban rouge ornant le cou de la Méduse, que Leiris évoque dans l'ouverture du chapitre « Tragiques » de *L'Age d'homme*, l'écrivain se raccroche au ruban noir noué au cou d'Olympia, la courtisane

¹⁸ *Ibidem*, p. 209.

¹⁹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 378.

²⁰ Michel Leiris, *Le ruban..., op. cit.*, p. 218.

²¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 186.

nue de Manet, pour se sauver de l'anéantissement. Le détail, le rien donne du sens et ancre l'œuvre dans le réel. D'ailleurs, c'est dans les petits riens que Leiris poursuit le merveilleux, ce merveilleux en sourdine, enraciné dans la réalité la plus banale, qui procède par éclairs, mais qui peut transformer définitivement notre existence.

Le ruban fait voir la figure de la courtisane nue, «la propose plus précise et immédiatement visible »²², tout comme les petits détails de la vie quotidienne rendent celle-ci plus « présente », retiennent notre œil, en éveillant notre attention et notre conscience. Le ruban rattache Olympia au réel, « en faisant d'elle une femme pourvue de ses attaches de milieu et d'époque »²³.

Cet ornement « introduit une sorte d'éternité », il « empêche le tableau de se fermer, le corps de se rassembler », mais, en même temps, il « fait l'unité et le lien de ce corps, de ce texte disjoints »²⁴. En effet, l'écrivain s'accroche désespérément au petit ruban qui n'est autre qu'un grain de réalité jeté dans le monde de la fiction représenté par la toile ou le livre :

Ni fil d'Ariane ni enjolivement, mais cordon tiré presque à tout hasard pour que s'ouvre un rideau et que naisse une clarté dont j'ignorais à peu près ce qu'elle me montrerait, je crois qu'il faut regarder ce ruban comme le détail concret qui m'a mis ici le pied à l'étrier [...] ²⁵.

Le ruban est l'élément qui introduit la modernité dans le tableau, le point fixe qui nous capte le regard dès le début et cloue le corps sur la toile, en le rendant visible et vivant. C'est ce petit élément, apparemment futile, qui amène Leiris à souhaiter « que dans n'importe quelle création émanant d'un artiste ou d'un écrivain il entre au moins un pareil détail qui, situant et actualisant, confère au tout une existence irrécusable en l'amenant pour ainsi dire à cristalliser en la réalité qu'il n'aurait pas si cette parcelle solide n'agissait comme amorce »²⁶.

Le ruban est, à notre avis, une métaphore picturale de l'écriture : « Ruban au cou d'Olympia, les lignes que j'écris noir sur blanc [...] »²⁷. Les allées et venues entre le livre et la toile dessinent les contours d'un espace iconotextuel, mi-verbal, mi-figuratif, d'une « unité indissoluble de texte et image »²⁸ : « Nommer le ruban, en faire le titre d'une œuvre littéraire, c'est préparer la voie à une capture de la peinture par la langue et par l'écriture »²⁹. Le texte valorise l'image et inversement. Un espace de la ressemblance entre icône et texte prend forme, peu à peu, un espace dialogique, une relation intersémiotique entre le texte et l'image :

Une fois abolie la différence entre mots et images, s'ouvre alors l'espace de leurs interactions possibles, dans un monde où la représentation s'est affranchie de toute référence à la chose en soi, où, s'opacifiant, elle laisse, dans un premier temps, mots

²² Leiris, *Le Ruban...*, *op. cit.*, p. 286.

²³ *Ibidem*, p. 285

²⁴ André Lacaux, *art. cit.*, p. 185.

²⁵ Leiris, *Le Ruban...*, *op. cit.*, p. 285.

²⁶ *Ibidem*, p. 286.

²⁷ *Ibidem*, p. 203.

²⁸ Cf. Michael Nerlich (celui qui a forgé le terme *iconotexte*), « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », in *Iconotextes*, volume coordonné par Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 268.

²⁹ André Lacaux, *art. cit.*, p. 185.

et images se combiner joyeusement, afin que la figure, libérée de la similitude, puisse ensuite régner souveraine, sous le signe de la ressemblance³⁰.

Les reprises obsédantes du motif du ruban, pris pour prétexte des nombreuses digressions esthétiques qui sillonnent le texte, ébauchent un double littéraire du tableau de Manet. L'écrivain tente d'expliquer l'icône en même temps que l'icône est censée éclairer les sens du texte.

Olympia semble quitter le monde artificiel des substituts du réel et fixer ses yeux sur l'univers concret, diminuant la distance entre le tableau et celui qui le regarde, de sorte que ce dernier a toujours l'impression d'être à son tour examiné par le tableau. L'écrivain se laisse séduire par ce regard qui semble vouloir le clouer sur place, l'immobiliser éternellement devant l'image. Par sa fixité étrange, par son audace un peu insolente, il passe de l'autre côté de la toile, nous défie, en nous sortant de notre léthargie. En étudiant certains tableaux de Manet, Victor Stoichiță pense que le peintre utilise une stratégie de méta-représentation, consistant à insérer l'image dans un flux de la communication. Le regard est dirigé vers le dehors, de telle sorte que le spectateur se sent lui-même concerné. La toile le regarde³¹. C'est presque pareillement que les lecteurs lisent et sont lus par le texte de Leiris. Etant une projection de la vie et de la personnalité de l'auteur, l'autobiographie est, également, une projection des fantasmes du lecteur. Les deux formes de représentation se construisent dans l'interaction des deux subjectivités qui s'y projettent - celle du producteur et celle du récepteur. Leurs échanges sont à double sens. Les deux partenaires se conditionnent et s'influencent l'un l'autre à travers l'œuvre. La position du spectateur ou du lecteur face à l'œuvre achevée réitère la position du peintre ou de l'écrivain devant l'œuvre qu'il est en train de finir. L'acte de réception reproduit ainsi celui de création.

Le recours aux images dans les récits autobiographiques leirisien n'est pas sans rapport, selon nous, avec la nature particulière de ce type d'écriture qui privilégie le regard sur soi. Leiris se voue à l'autobiographie pour mieux se connaître et trouver la force de continuer à vivre. L'image de soi créée par le texte n'est pas, malheureusement, la copie parfaite, mais un double infidèle, fait d'insatisfactions, de désirs et de soucis esthétiques. L'auteur compte alors, au moins, tuer sa hantise de la mort et de l'instabilité des choses. Pris fatalement dans le mouvement continu de son existence, l'autobiographe espère se figer dans des textes soustraits à la dynamique temporelle, en opposant au récit linéaire traditionnel un écrit fragmentaire, syncopé et composite, qui finira par devenir sa vie, sa réalité. Les morceaux disparates de son livre hétéroclite, qui semble quelquefois s'essouffler ou se dissoudre progressivement, recomposent finalement le puzzle dans l'esprit de celui qui lit. Un petit ruban protéiforme tient ensemble les pièces du puzzle, comme un pont éternel jeté entre l'auteur et son lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Dobrovsky, Serge, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

³⁰ Alain Montandon, *Iconotextes*, op. cit., p. 101.

³¹ Cf. Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote*, București, Humanitas, 1995, p. 205.

- Lacaux, André, « *Parcours de Ruban au cou d'Olympia* », in *Europe*, no 847-848/Novembre-Décembre 1999, pp. 181-189.
- Leiris, Michel, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1986 [1981].
- Leiris, Michel, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1988 [1948].
- Leiris, Michel, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1990 [1939].
- Leiris, Michel, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992.
- Montandon, Alain, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote*, București, Humanitas, 1995.
- Strungariu, Maricela, *Michel Leiris – discours autobiographique et connexions culturelles*, Iași, Fides, 2009.
- .

TRANSMEDIA PORTALING: IMAGINARUL MITOLOGIC AL TRECERII DINTRE LUMI, ÎN NOILE MEDIA

Transmedia portaling: reminiscences of mythical imagination in new media

In this paper we aim to examine some aspects of the relationships between mythical symbols and images of the transgression of frontiers between this world and other world, on one hand, and its reminiscences in pop culture (movies, video games, advertising), on another hand.

Key-words: *transgression, transmedia, other world, myth, reminiscences, portal, new media, pop culture, advertising*

Introducere

În cursul ultimilor ani, îndeosebi 2015-2021, mica noastră echipă de cercetare s-a ocupat de investigarea unui corpus inter și transmedial², alcătuit din creații reprezentative pentru cultura populară contemporană (filme, jocuri video, campanii publicitare, noi formule de spectacol și alte forme de divertisment). O bună parte a acestora valorifică imaginarul mitic, însoțit insolit cu noile tehnologii: fie vechi structuri și figuri mitice³, precum aceea a lui Prometeu⁴, fie mituri literare mai noi, cel al lui Don Quijote⁵, de pildă. În analiza noastră, ele se subsumează unui studiu mai amplu al produselor unor *comunități de creatori pe care i-am numit*⁶ „slab conectați”,

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Nicoleta Popa Blanariu, "Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing *Ekphrasis* and Transmedial Narrative", in Asunción López Varela and Ananta Sukla (Eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130-167; Nicoleta Popa Blanariu, „Povești (s)puse pe picioare: semantizarea narativă a gestului «estetic»”, in *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, prefață de Maria Carpov, Iași, Fides, 2008, pp. 273-297.

³ Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa, "A Mythological Approach to Transmedia Storytelling", in Renira Rampazzo Gambarato and Matthew Freeman (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York and London, Routledge Taylor and Francis Group, 2019, pp. 447-454.

⁴ Nicoleta Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", in *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017, pp. 88-107; Nicoleta Popa Blanariu, „Prometeu forever: titanism și demitizare”, in *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. II, București, Eikon, 2016, pp. 61-81.

⁵ Cf. Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa, „Never ending story: Don Quijote, un mit transmedial, produsul unei comunități de creatori (cvasi)independenți”, în *Studii și cercetări științifice. Seria filologie*, 44 (2020), pp. 33-63: <http://studiisicercetari.ub.ro/scs-44-2021/>

⁶ Am definit noțiunea în Popa Blanariu, Dan Popa, „Never ending story. Don Quijote, un mit transmedial...”, *op. cit.*

din considerente pe care le vom preciza pe scurt în continuare. Deși derulate autonom, proiectele acestor creatori sunt convergente, folosind un inventar comun de reprezentări culturale, vehiculate și dezvoltate prin diferite medii de expresie (text tipărit, ilustrație de carte, teatru, film, operă, balet, joc video, pictură, sculptură, grafică, bandă desenată, interfață grafică, mediu digital etc.). Aceste elemente comune sunt niște *invarianți*⁷ care traversează o varietate de medii. Astfel de invarianți pot fi teme, motive, personaje, simboluri mitice, între altele. Este o evidență că acei creatori care folosesc independent asemenea elemente culturale sunt mai „slab conectați” unii cu alții decât colegii lor care lucrează sinergic la realizarea unor artefacte „transmediale”⁸.

Am propus, de altfel, conceptul rețelei de creatori „slab conectați”⁹, în replică la o definiție consacrată a *narațiunii* transmediale: *transmedia storytelling* „reprezintă procesul prin care elementele componente ale unei ficțiuni sunt sistematic dispersate pe mai multe canale de distribuție, cu scopul de a se crea o experiență unificată și coordonată”¹⁰, de receptare a operei, a produsului final, ca un tot coerent. „La modul ideal, fiecare mediu are propria contribuție” la articularea poveștii¹¹. Așadar, *transmedia storytelling* este o „experiență unificată și coordonată”, în timp ce corpusul inter și multimedial pe care îl avem în vedere reunește *proiecte de creație autonome, dar convergente printr-un inventar de elemente culturale comune*, de care se servesc ele. Proiectele fiind individuale și autonome, autorii lor sunt, așa cum spuneam, „slab conectați”. Aceasta înseamnă că ei nu stabilesc o autentică relație de colaborare, menită să pună în practică un același proiect de creație, desfășurat pe mai multe medii. O astfel de situație este tocmai contrariul acelei relații colaborative care duce la realizarea narațiunilor transmediale pe care le definește Jenkins¹².

Din categoria produselor unor comunități slab conectate de creatori, am analizat anterior creații obținute cu un *software* vocaloid și cu M.M.D-ul¹³. De pildă, clipurile a căror protagonistă este interpreta *virtuală* Hatsune Miku, precum și creațiile *Nightcore*¹⁴ ale D.J.-ilor care transpun în game minore melodii din game majore, scontând pe efectele psihoacustice asupra ascultătorilor. Ne-a interesat, de asemenea, un personaj literar emblematic pentru barocul european, Don Quijote, sub diferitele forme în care este el valorificat printr-o varietate de medii de expresie¹⁵.

⁷ Nicoleta Popa Blaniariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I: *Invarianții, un fir al Ariadnei?*, București, Eikon, 2016.

⁸ Cf. Henry Jenkins, "Transmedia 202: Further Reflections", *Confessions of an Aca-Fan: the official weblog of Henry Jenkins*, 2011, http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.

⁹ Popa Blaniariu, Dan Popa, „Never ending story. Don Quijote, un mit transmedial...”, *op. cit.*

¹⁰ Jenkins, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ M.M.D: *Miku Miku Dance* este un *software* de coregrafie virtuală. Vocaloizii sunt niște voci electronice, sintetizate pe baza silabelor rostite de vorbitori nativi.

¹⁴ Cf. Dan Popa, „Nightcore: variația elementelor suprasegmentale și implicațiile ei comunicative”, *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 37 (2017), pp. 193-205.

¹⁵ Popa Blaniariu, Dan Popa, „Never ending story. Don Quijote, un mit transmedial...”, *op. cit.*

Un topos transgresiv și transmedial: transcenderea frontierei dintre lumi (portalul)

În creațiile transmediale ale acestor comunități slab conectate, am descoperit totodată un element care, prin recurență, ne apare profund semnificativ. El este relevant nu numai pentru civilizația contemporană, ci pentru întreaga istorie culturală și, de fapt, pentru natura umană. Un asemenea motiv al imaginarului surprinde îmboldul incurabil al transcenderii universului familiar, al ieșirii din cadrele unor experiențe de cunoaștere deja consumate și arhivate în memoria culturală a speciei. Prin diferite medii de expresie și în variate contexte antropologice și socioculturale, motivul *transgresării frontierei dintre (două) lumi* dă seama de fascinația orizonturilor îndepărtate, nu numai cele de aici, dar și acelea de *dincolo*. Vechi mituri, rituri de trecere și scenarii inițiatice, cu ecoul lor în câteva milenii de literatură (*Epopoea lui Ghilgamesh*, *Odissea*, *Eneida*, *Divina Comedie*, până la *O călătorie în Infern*, de Doris Lessing¹⁶) se întâlnesc astfel, prin imaginarul transcenderii limitei dintre lumi, cu produse media contemporane, de la filme și jocuri video la campanii publicitare. În acestea din urmă, personajele explorează o lume nouă, care poate avea conotații inițiatice sau este doar o extindere a circumstanțelor acțiunii.

Ne-a atras atenția persistența acestui motiv (un *type* în terminologia teoriei tipurilor), precum și multitudinea de instanțe¹⁷ transmedia ale episodului care se pretează la o împărțire în clase de echivalență¹⁸, datorită prezenței unor invarianți. Am construit o submulțime, o colecție a acestor invarianți, ei fiind specifici narațiunilor care comportă motivul trecerii între lumi. Unul dintre acești invarianți, care ne-a atras atenția prin marea sa răspândire, este *portalul*. Din punctul de vedere al teoriei tipurilor, el este la rândul său un *type* și apare sub diferite forme: ușa, poarta, tunelul, peștera, gaura, dulapul, fântâna, inelul, teleportorul, suprafața apei, magia, ritualul, drogul¹⁹, ecranul TV²⁰, ecranul de cinema²¹ activat de biletul magic, tabloul (în mod particular, peisajul marin), dispozitivul tehnologic S.F. de teleportare cu inele. Am putea adăuga: ușa într-o câmpie, portalurile dreptunghiulare, vârtejul, tromba, spirala etc.

Ca formă grafică, s-a dovedit că în produsele media, reprezentările vizuale ale portalurilor au legătură cu formele halucinațiilor cortexului vizual, așa cum au fost ele descrise în literatura de specialitate²². Ele iau câteva forme geometrice specifice:

¹⁶ Doris Lessing, *O călătorie în Infern*, București, Univers, 1986.

¹⁷ Mitul este definit de către Lévi-Strauss ca o colecție a variantelor sale, ce partajează o serie de invarianți, cf. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, București, Editura Politică, 1978.

¹⁸ În sens matematic. Se poate demonstra riguros că apartenența unui motiv sau element la o narațiune produce o relație de echivalență algebrică, definind două mituri echivalente în raport cu acea relație dacă și numai dacă ele conțin acest element. Se demonstrează imediat că această echivalență este o echivalență algebrică, fiind simetrică, reflexivă și tranzitivă.

¹⁹ Nu întâmplător, formația muzicienilor care căutau, inclusiv prin droguri, legături cu alte lumi poartă numele *The Doors*.

²⁰ În filmul *High Spirits*, producție MGM 1988, <https://www.youtube.com/watch?v=J78WxrAjyTY>.

²¹ *Last action hero*, producție Columbia Pictures, <https://www.youtube.com/watch?v=ShBw43KJoLk>.

²² O republicare a rezultatelor lui Heinrich Kluver din 1926 găsim în Temple Grandin și Richard Panek, *Creierul autist*, Aha Books 2020, pp. 234-235 și într-o serie de pagini web culturale cum este <https://www.quantamagazine.org/a-math-theory-for-why-people-hallucinate-20180730/>.

tunele, tunele mozaicate cu pete, spirale și vârtejuri, linii de fugă, pânze de păianjen. Toate acestea revin ca invarianți în diferitele creații video, filme, clipuri etc. Am reținut ca exemple clipuri ale formației *Soundgarden*²³.

Aplicațiile utilizării episodului narativ al trecerii între lumi (care adaugă noi *tokens* mitului) s-au dovedit de o incontestabilă varietate, de la discursul religios la cel de *marketing*: ritual șamanic, texte în cărțile sfinte, rituri de trecere, povești pentru copii și pentru adulți, nuvelă pentru promovarea matematicii²⁴, proză fantastică pentru promovarea explorării Terrei²⁵, S.F. despre ieșirea în spațiu, filme de arte marțiale și jocuri video pe aceeași temă²⁶, *Alice în țara minunilor* ori *Alice în țara oglinzilor*, campanii de reclamă pentru produse variate, de la kituri de robotică *Lego Mindstorms* până la autovehicule Toyota, reclame la *software* pentru telefoane mobile etc. Într-o piesă de teatru de amatori, portalul este pe scenă, iar doi actori gemeni joacă rolul personajului care simultan intră printr-un portal și iese prin celălalt. În unele filme experimentale²⁷, personajul folosește un *Portal Gun*²⁸ și totuși rămâne captiv într-o lume-închisoare (motiv distopic). Precum în *Plutonia*²⁹ sau în filmul *Dinotopia*, lumile distopice pot intra în legătură cu lumea noastră printr-un fel de portaluri sau prin alte forme de trecere.

Plasarea aparițiilor acestor invarianți ai mitului trecerii în altă lume pe axa timpului s-a dovedit, la rândul ei, semnificativă: de la *Bardo Todol*, Cartea tibetană a morților, la mituri și credințe despre lumea de dincolo³⁰, trecând pe la Puerta de Hayu Marca și porți montane către alte lumi (din folclorul amerindienilor). În timp, motivele religioase originare s-au transformat în motive estetice.

Am descoperit o serie de elemente care s-au dovedit extrem de ofertante pentru creatorii moderni de film și de jocuri video: *inelul, portalul cu margine de piatră, suprafața apei, monstrul din altă lume care te trage sub apă, tuneluri, spirale*

²³ Soundgarden, *Superunknown*, <https://www.youtube.com/watch?v=AwdjreJKggg>, include și imaginea siluetei fantomatice ieșind vertical din apă, precum și variate tunele. Turbionul care te absoarbe în altă lume apare și în videoclipul melodiei *Black Hole Sun*, dar acolo ilustrează degradarea societății americane.

²⁴ Insistăm asupra nuvelei lui Martin Gardner, *Profesorul fără nici o față*, în care un topolog trimite un coleg într-unul din spațiile n-dimensionale printr-un fel de împăturire a corpului care generalizează ideea benzii lui Möbius. Aici se ilustrează literar legătura dintre *trecerea între lumi* și *topologie* (domeniu al matematicii), transformând-o în subiect de nuvelă. Din punct de vedere matematic, *portalurile* schimbă niște invarianți topologici ai universului acțiunii.

²⁵ Dintre cărțile S.F.-iștilor ruși, amintim V.A. Obrucev, *Plutonia*, București, Editura Tineretului, 1956.

²⁶ *Mortal Kombat* este un exemplu la care trimite intertextual filmul lui Spielberg, *Ready Player One* (film realizat după romanul omonim de Ernest Cline). În jocul video *Mortal Kombat*, apare simbolul tunelului – spirală, supravegheat de preoți. Iar în film apare un portal cu suprafața acvatică, dar deschis pe un perete.

²⁷ Portal: No Escape (Live Action Short Film by Dan Trachtenberg), <https://www.youtube.com/watch?v=4drucg1A6Xk>.

²⁸ În jocul *Portal* realizat de firma Valve, jucătorul folosește în stil FPS o armă capabilă să creeze portaluri: acest artefact este cunoscut sub numele de *Portal Gun* și este regăsit (intertextualitate vizuală) în alte jocuri, precum *Mari0* (citește Mari-zero), unde personajul jocurilor *Nintendo*, Mario, este înzestrat, la rândul lui, cu un *portal gun*.

²⁹ Cf. Obrucev, *Plutonia*, op. cit.

³⁰ Membrii sectei Hasasinilor erau îndoctrinați să creadă într-o lume de dincolo în care ajungeau prima oară pe calea drogurilor și care li se promitea după moarte.

sau pâlnii, dispozitive circulare de acționare, prin rotire, a porții³¹ etc. Am regăsit astfel de elemente în producția cinematografică *High Spirits*, care formează obiectul studiului de caz prezentat în continuare. Pentru inventarierea și analiza acestor elemente ne-a fost în special utilă clasificarea motivelor mitologice realizată de Stith Thompson³² și, de asemenea, lucrarea lui Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*. Am corelat lista acestor motive cu unele creații moderne. Aceasta ne-a condus la concluzia că majoritatea elementelor invariante din corpusul transmedial al trecerilor dintre lumi au o origine mult mai veche: mitologia irlandeză, cea nordică, cea indiană, reprezentări preistorice etc.

O primă încercare de clasificare

În literatură și artele vizuale, trecerea în lumile alternative are o largă varietate de reprezentări și se realizează în diferite moduri, pe care le putem clasifica astfel: antice sau moderne; magice sau tehnologice (de pildă, șamanism³³ sau teleportare); cu destinație terestră sau extraterestră; în corp fizic sau în stare de conștiință modificată, specifică șamanilor. Unul dintre aceștia, Don Juan, personajul eponim din romanul lui Carlos Castaneda, confirmă că există o altă lume, în care te duce Mescalito³⁴. Acesta este o personificare a cactusului *peyote*, un halucinogen.

În opinia noastră, posibilitatea mai multor clasificări ne permite o abordare bazată pe relații de echivalență. Jacques Le Goff distinge, în imaginarul medieval³⁵, trei aspecte ale relației dintre lumea imediată și o realitate alternativă: „minunat”, „miraculos” și „magic”. Cele trei categorii pot fi corelate cu câteva acțiuni și situații specifice: transfigurarea spațiului și a timpului; vise (și halucinații, am adăuga noi); trecerea în viața de apoi. Concluzia noastră este că pentru toate acestea, imaginarul modern a creat portaluri sau măcar ocazii și ritualuri de trecere: transfigurarea spațiului (ușile mari și mici prin care trece Alice³⁶, ajutată de ceea ce îngerează); transfigurarea timpului (*Zeul pe care-l aduce vântul* de Francisc Carsac³⁷, *Ceața din*

³¹ Le găsim în folclorul american, dar și în serialul *Stargate*.

³² Stith Thompson, Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958.
https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf.

³³ În lucrarea lui George F. MacDonalds *et alii*, intitulată *Mirrors Portals and Multiple Realities*, este citată practica meditativă și șamanică de concentrare pe un dispozitiv-portal care poate fi: mandala, oglindă, labirint, bol, apă etc. Trecerea în altă lume este obținută prin reantrenarea centrilor percepției din creier.

³⁴ În romanul *Învățăturile lui Don Juan*, de Carlos Castaneda, trecerea în alte lumi se face cu ajutorul modificării mecanismelor de percepție ale creierului uman, prin ingerarea unor compuși halucinogeni ai cactusului *peyote*, personificat și numit Mescalito. Unul dintre dialogurile din cap. 4, p. 38, decurge astfel (trad. n.): „-Poți să-mi spui doar unde te duce Mescalito ?/ -Nu pot vorbi despre asta./ -Tot ce vreau să aflu este dacă există o altă lume în care el îi duce pe oameni./ -Există”.

³⁵ Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, apud Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarii*, București, Humanitas, 2000, p. 12.

³⁶ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan & Co, 1865:
https://www.adobe.com/be_en/active-use/pdf/Alice_in_Wonderland.pdf

³⁷ Francisc Carsac, *Zeul pe care îl aduce vântul*, trad. Ștefan Ghidoveanu, *Almanah Anticipația*,

26 octombrie de Maurice Renard³⁸ ori mai recentul film *Copiii domnișoarei Peregrine*³⁹); vise și halucinații (ca în romanul lui Carlos Castaneda⁴⁰); în fine, trecerea în viața de apoi (motiv prezent în numeroase *anime*-uri și S.F.-uri, inclusiv în *Ghostbusters* sau în *Mortal Kombat*, ultimul disponibil ca joc video și ca film inspirat din acesta).

Unele portaluri scapă unei asemenea clasificări. De exemplu, ecranul de cinema prin care se face legătura cu lumea ficțională din filmul *Last Action Hero*. Prin ecran intră în ficțiune băiatul spectator și tot pe acolo sosesc în lumea reală eroul, Jack Slater, și antieroul. Moartea scoate coasa prin ecran, sperind spectatorii. Alteori, în alte creații, trecerea dintre lumi are loc în etape care nu presupun niște porți sau poduri distincte din spațiul fizic, ci mai curând un set de acțiuni ritualice. În filmul *Mumia*, de pildă, trecerea mumiei în lumea viilor nu se face printr-un portal, ci printr-un procedeu care implică apa: ea absoarbe apa vieții celor uciși, reconstruindu-și corpul. Astfel folosit, motivul apei are origini foarte vechi, așa cum arată lista de motive mitologice a lui Stith Thompson. Sub diferite forme, apa⁴¹ este asociată cu trecerea într-o altă lume sau este percepută chiar ca o lume alternativă.

Metodologia cercetării: clase de echivalență

Explorarea unui spațiu de posibilități atât de complex impune constituirea unui corpus, plecând de la narațiuni dintre cele mai populare și completându-l cu altele mai puțin cunoscute. Pentru a găsi legități, definim *relații de echivalență*, în sensul teoriei matematice a relațiilor, și grupăm narațiunile în clase de echivalență (în care intră și variantele transmedia ale acestor narațiuni). Cea mai largă clasă este aceea a *povestirilor cu portaluri sau treceri între lumi/ zone speciale*, dar aceasta va fi împărțită la rândul ei, definind echivalențe mai stricte. Ca efect, chiar în ciuda dificultății de a parcurge întregul corpus de narațiuni transmedia ale unei comunități slab conectate de autori, crește probabilitatea de a identifica elementele, motivele, reprezentările, temele cele mai des folosite. De exemplu, narațiunile în care personajele ajung în interiorul unor universuri aflate în obiecte sau au de-a face cu universuri ascunse în obiecte sau cu obiecte care conțin universuri, pot fi grupate într-o clasă de echivalență: *clasa narațiunilor legate de universuri interioare obiectelor*.

Alt exemplu ar fi *clasa narațiunilor legate de porți și portaluri dreptunghiulare sau paralelipedice*⁴². Dacă portalurile au atribute ale elementelor naturale fundamentale, le-am putea grupa într-o categorie cu subcategorii (cărora le

București, Știință și tehnică, 1986.

³⁸ Nuvela lui Maurice Renard, *Ceața din 26 octombrie* (trad. Ion Hobana), în *Odiseea marțiană – Maeștrii anticipației clasice*, București, Minerva, 1975.

³⁹ Personaje ca domnișoara Peregrin se pot transforma în păsări și pot manipula timpul, creând – asemenea xenomorfilor din *The edge of tomorrow* – bucle ale timpului.

⁴⁰ Carlos Castaneda, *Învățăturile lui Don Juan*, în original *The teaching of Don Juan*: https://www.academia.edu/40945583/Invataturile_Lui_Don_Juan_Carlos_Castaneda.

⁴¹ Jacques Le Goff, în *Imaginarul medieval*, identifică o formă medievală a mitului trecerii femeii sub apă, unde locuiește cu dracii de sub apa Rinului și de unde ea revine peste ani. În mitologia românească, *apa sâmbetei* înconjoară Pământul și se varsă în lumea cealaltă. De aici, sensul unei expresii idiomatice: un bun „dus pe *apa sâmbetei*” este iremediabil pierdut.

⁴² În 2001 *O odisee spațială*, paralelipipedul negru plin de stele acționează ca o trecere în alt univers. Și în alte opere există fel de fel de uși dreptunghiulare de trecere în alte lumi. De exemplu, în *Alice în țara minunilor* sau în *O mie și una de nopți*.

corespund relații de echivalență incluse, mai stricte): clasa *narațiunilor cu portaluri care au legătură cu elementele primare*. Iar când definim relații mai stricte (de exemplu „portaluri legate de foc”, „portaluri legate de apă” ș.a.m.d.), obținem subcategorii, submulțimi în sens matematic, care devin din ce în ce mai relevante pe măsură ce devin mulțimi cu cardinal mare. Ar fi fost nereprezentative dacă ar fi fost mulțimi vide și ar fi nedovedite ca fiind reprezentative dacă mulțimile instanțelor acestor reprezentări ar fi avut un cardinal mic.

Două relații de echivalență diferite, definite pe mulțimea mare a narațiunilor cu portaluri și/sau lumi alternative nu generează neapărat clase de echivalență incluse unele în altele. Acestea pot fi și suprapuse parțial. Din acest motiv, anumite narațiuni pot fi citate repetat în diferite etape ale cercetării.

Considerăm că pentru analiza de corpusuri transmedia care împărtășesc o colecție de motive comune, această metodologie propusă de noi poate să funcționeze, în ciuda vastității corpusului. Ea poate să găsească elementele cele mai frecvent utilizate din colecția de materiale selectate. Metoda furnizează o alternativă la investigația cu domeniu limitat, chiar dacă prin natura corpusului, ea nu este exhaustivă. Datorită identificării relațiilor de echivalență și distribuirii elementelor (motive, personaje etc.) în clase de echivalență, identificarea unei clase se poate face la găsirea în corpus a primelor elemente ale sale, chiar dacă narațiuni în care există elemente echivalente nu sunt incluse (încă) în corpus. Avem de-a face cu o situație în care argumentul critic al neintroducerii unor opere anume în corpus își diminuează forța până la anulare (ceea ce se întâmplă în cazul când opera lipsă din corpus aduce doar elemente aflate în clasele de echivalență deja identificate.)

Schiță de morfologie a imaginarului transgresiv în *new media*: reminiscente mitologice

Produsele media contemporane (filme, jocuri video, reclame și campanii publicitare) recurg frecvent la *topoi* mitici, adaptați la obișnuințele și modalitatea de receptare ale publicului contemporan. Evidențiem în continuare o serie de motive specifice imaginarului mitologic, folosite sub diferite forme, în creații contemporane. Am întocmit această listă selectând din bogatul inventar de motive mitologice identificate de Stith Thompson⁴³, doar o mică parte, relevantă pentru imaginarul trecerii dintre lumi, așa cum apare el astăzi în produsele *pop culture*.

F1. Călătorie în vis sau în viziune. La acest motiv mitologic recurge Carlos Castaneda în romanul *Învățăturile lui Don Juan*.

F10. Călătorie în lumile superioare. Motiv valorificat în registru S.F. de către S. Kubrik în filmul *2001 – o odisee spațială*.

F30. Locuitorii lumilor superioare vizitează lumea noastră. Motivul se reia în filmele seriei *Man in Black*⁴⁴.

F52. Scara către ceruri. Ea apare recent în filmul *Animale fantastice și unde pot fi găsite*. Nu întâmplător, despărțirea dintre Queenie și Jacob se face acolo la capăt de scară, lumea umană fiind, în acest caz, o lume superioară celei magice.

⁴³ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales*, op. cit. Numerotarea motivelor mitologice în maniera din această lucrare îi aparține lui Stith Thompson.

⁴⁴ O secvență ilustrativă din această serie este disponibilă la adresa de mai jos: <https://www.youtube.com/watch?v=2IRFYF326YQ>.

F82. Călătoria în Iad. Este revalorificată în filmul *Constantine*.

F91. Poarta, ușa de intrare pe lumea cealaltă. Ușa este revalorificată. Variante regăsim în seria *Harry Potter*⁴⁵, dar există și în filmul *Ready Player One*, în scena ieșirii personajului din labirint.

F91.1. Izbirea ușii de ieșire de pe lumea cealaltă. Ușa se închide și îl pune în pericol sau îl rănește pe eroul care a uitat să-și ia cu el talismanul necesar deschiderii ușii. Ușile care se închid automat sunt comune în jocurile video.

F92. Intrare prin puț în Iad. O regăsim în filmele *Dinotopia* și *Mortal Kombat*. Acolo, puțul este deschis în perete, ca o galerie orizontală.

F93. Intrarea prin apă în lumile inferioare. O întâlnim în *High Spirits*, *Constantine*, dar și în *Ready Player One*, în care, prin cadă, se trece în labirint.

F101.4. Evadarea din cealaltă lume prin magie. O regăsim în filmul *Jumanji: aventură în junglă*⁴⁶, unde în final, eroii trebuie să rostească și cuvântul magic *Jumanji* pentru a declanșa procesul de întoarcere. Evadarea din altă lume prin magie există și în seria filmelor *Harry Potter*, mai exact în *Harry Potter and the Goblet of Fire*⁴⁷, în scena cimitirului. După lupta cu *Cel ce nu trebuie numit*, are loc revenirea eroilor *Harry* și *Diggory* în școală, folosindu-se magia profesorilor.

F101.6. Ascensiunea din lumea de jos cu un animal. În filmul *Jumanji: Aventură în junglă*, Milo, calul înaripat servește la realizarea pregătirilor de plecare, scoțând întâi giuvaerul la lumină.

F102. Sosire accidentală în lumea „de jos”. Pentru operele moderne am adăuga „fie ea Iad sau lume de miracole”. Alice ajunge întâmplător în Wonderland, Kagome din *Inuyasha* ajunge accidental în Japonia medievală, eroii ajung accidental în *Dinotopia* ș.a.m.d.

F110. Călătorie pe alte tărâmuri (de data aceasta) terestre. Cităm filmul recent *Insula misterioasă*, dar și povestirea *Umbra dinosaurului*⁴⁸.

F111.5. Țara unde toate creaturile sunt prietenoase unele cu altele. Instanțe moderne ale ei sunt *Dinotopia*, *Narnia* și spațiul dintre ani în care merge *Mary Poppins* cu copiii din *Mary Poppins deschide ușa*.

F114. Călătorie în interiorul Pământului. Idee reluată de Jules Verne și de o serie de producții cinematografice S.F. din anii 1980 și până azi.

F124. Călătorie în lumea demonilor. O lume a demonilor este, în filmul *Constantine*, Infernul în care acesta ajunge printr-o scufundare în cada cu apă.

F141.1. Râul ca barieră către altă lume. Îl avem și în folclorul românesc, unde *apa sâmbetei* înconjoară lumea aceasta și se varsă în cea de dincolo.

F141.2. Ceața ca barieră către altă lume. Una dintre primele proze S.F. *Ceața din 26 octombrie* de Maurice Renard, conține una dintre primele apariții ale ceții ca barieră dintre epoci geologice. Trecând prin ceață, eroii ajung în lumea străveche a oamenilor

⁴⁵ J. K. Rowling, *Harry Potter* și *Ordinul Phoenix*, București, Egmont, 2013, după ed. orig., 2003, sub *copyright* Warner Bros. Capitolul XXXV se numește „Dincolo de vâl”, iar paragrafele căderii prin arcada morții sunt plasate la finalul capitolului.

⁴⁶ În acest film, *un joc video* servește drept portal către o lume imaginară, eroii luând locul personajelor acestuia. La final, revin în lumea reală cu ajutorul *calului* și al *cuvântului magic* „Jumanji”.

⁴⁷ *Harry Potter*, mai exact în *Harry Potter and the Goblet of Fire*.

⁴⁸ I. Efremov, *Umbra dinosaurului*, București, Cartea Rusă, 1958. Aici, personajul pleacă în călătorie pe teritoriul sovietic pentru a găsi imagini ale trecutului îndepărtat.

înaripați, iar aventura le va fi atestată arheologic prin regăsirea cronometrului de aur. **F145.** Muntele ca barieră către altă lume. Utilizat în seria *Stăpânul inelelor*⁴⁹, de Tolkien, ulterior muntele a inspirat o serie de jocuri video în care se parcurge o peșteră dintr-un munte.

F150. Intrare către o altă lume păzită de monștri. O replică a acestui vechi motiv mitologic găsim în primul film din seria *Ghostbusters*⁵⁰, din 1984.

F153. Lumea de dincolo accesibilă prin scufundare în fântână sau în alt fel de apă. În filmele *Dinotopia* și *Constantine*, se ajunge într-o altă lume, prin scufundare în apă.

F155. Călătoria către cealaltă lume, cu ajutorul unui obiect magic, de care se prinde eroul. Motiv reutilizat în filmele francizei *Harry Potter*, unde se folosesc, pentru călătorii, obiectele-portal, precum și în filmul *Playmobil*⁵¹.

F156. Ușa către o altă lume. Alice pătrunde în țara minunilor, pe o ușă subdimensionată. Este un motiv răspândit în filmele fantastice.

F156.2. Ușa / poarta către altă lume, plasată pe un pedestal. În serialul modern *Stargate SG-1*⁵², găsim porți așezate pe pedestale. În seria *Harry Potter*, pe un pedestal de la Ministerul Magiei, se află *arcada morții*, prin care Sirius ajunge pe lumea cealaltă.

F156.4. Închiderea, uneori violentă, a ușii către cealaltă lume. Episod des întâlnit într-o serie de jocuri video, în care unele uși se închid și nu pot fi deschise decât din partea cealaltă (de exemplu, în clasicul joc video *Doom*).

F157. Călătoria cu barca, înspre o altă lume. În *Harry Potter și piatra filosofală*⁵³, una dintre revenirile în teritoriul protejat al școlii de magie se face cu *luntrea*.

F158. Intrarea în altă lume, printr-un puț sau o groapă. Este des folosită în filme ca *Mortal Kombat*, *Dinotopia*, *Inuyasha* sau romane precum *Plutonia* și *O călătorie spre centrul pământului*. Personajele intră printr-un puț, crater, groapă sau vulcan, în lumea din centrul Pământului. Harry Potter intră în casa bântuită, prin *tunelul* de sub salcia bătaușă, sau în Camera secretelor, printr-un tunel dezvăluit de apa ce se scurge prin podeaua sălii de baie. În filmul *Total recall*⁵⁴, se trece dintr-o emisferă în cealaltă, cu un mare ascensor, numit *Căderea*, care circulă printr-un *tunel* ce străbate Pământul.

F162.3.4. Copacul magic, cu mere din altă lume. Recent, C.S. Lewis îl refolosește în vol. *Nepotul magicianului*⁵⁵, din seria poveștilor despre tărâmul fermecat, Narnia.

F162.6. Lacuri în altă lume. Motiv străvechi, pe care îl regăsim în filmele francizei *Harry Potter*⁵⁶, sub forma lacului subteran din grotă, dar și la Jules Verne, ca mare subterană, locuită de ihtiosaur și plesiosaur (specii extinse), în romanul *Călătorie*

⁴⁹ J.R.R. Tolkien, *Stăpânul inelelor*, vol. *Frația inelului*, București, Rao, 2012.

⁵⁰ Calea către altă lume se deschide în vârful unei clădiri, iar locul este păzit de doi câini demonici: <https://www.youtube.com/watch?v=VojEQaTbgjU>.

⁵¹ O secvență din *Playmobil*, ilustrativă pentru trecerea în universul jucăriilor, se găsește la pagina <https://www.youtube.com/watch?v=1gk2RpjC8ow>.

⁵² Fanii au observat că în filmele francizei *Stargate*, apar patru feluri de porți, dacă nu includem inelele de teleportare la mică distanță.

⁵³ Bărcile navigând către Hogwarts <https://www.youtube.com/watch?v=WthyG7qo59w>.

⁵⁴ *Total recall*, 2012, de Len Wiseman, după *We Can Remember It for You Wholesale*, o nuvelă scrisă de Philip K. Dick, publicată în *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, numărul din aprilie, 1966.

⁵⁵ C.S. Lewis, *Cronicile din Narnia*, vol. 7, *Nepotul magicianului*, București, Arthur 2015.

⁵⁶ O secvență ilustrativă din *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, la pagina <https://www.youtube.com/watch?v=d40X5WkOjxg>.

spre centrul Pământului⁵⁷.

F165.4. Masa întotdeauna pusă, în mod magic, este un artefact din lumile alternative. Motivul revine în *Cronicile din Narnia*, de C.S. Lewis, mai exact în volumul *Călătorie cu Zori de zi*⁵⁸.

F166.3.1. Hainele de pe altă lume nu se lasă scoase. Tot în volumul *Călătorie cu zori de zi*, în împrejurări fantastice, Eustache ajunge să fie îmbrăcat în trup de balaur, pe care numai leul Aslan îl poate înlătura, la sfârșitul aventurii.

F167.1.4. Animale, specii insolite de pe cealaltă lume. Recent, motivul reapare în filmul *Cronicile din Narnia: Leul vrăjitoarea și dulapul*⁵⁹. Dar și în jocul video *Half Life* ne confruntăm cu specii din altă lume.

F176. Eroul luptă pe altă lume și devine rege, regină sau făptură magică. În Narnia⁶⁰, copiii pământeni devin regi și regine în lumea alternativă și dau lupte din care ies victorioși.

F178.2. Verdele este, în unele mituri tradiționale, o culoare care marchează legătura cu o altă lume. În producțiile moderne, verdele apare în diverse contexte și cu diferite semnificații. În filmul *Matrix*, de exemplu, lumea virtuală are o tentă verzuie, ca reflectată de ecranul unui tub catodic verde, așa cum aveau calculatoarele anilor 1980. Alteori, verdele este culoarea morții, a otrăvii. Într-unul dintre filmele seriei *Spiderman*, verdele este culoarea mutagenului a cărui împrăștiere peste oraș trebuie oprită. În filmul *Malice 3: Emergence*⁶¹, mama-monstru, cu aspect de Gorgonă, este verde.

H1132.1.1.1. Motivul mitologic al testului la care este supus eroul, prin recuperarea inelului din apă. În filmul *Stăpânul inelelor*, un inel al puterii se pierde și este scos din apă, de către erou.

D1395.5. Inelul magic îi ajută pe captivi să evadeze. Există inele utilizate pentru teleportare în filmul *Stargate SG-1* și jocul *Half Life*. Ariciul Sonic evadează tot printr-un inel, fiind salvat de bufnița instructor, iar în filmul *Ready Player One* la explozia „cataclist-ului”, personajul negativ iR0k își caută salvarea printr-un portal inelar.

D1407.3. Jocul de masă magic. În filme ca *Jumanji* și *Zathura, o aventură spațială*⁶², copiii joacă un joc de masă magic, care poate schimba realitatea, aducând din alte lumi animale, personaje, cosmonauți, clone ale eroilor sau extratereștri. Iar jocul de șah magic este jucat, de asemenea, de către Harry Potter și personajele lumii sale vrăjitoarești.

D1520.12. Transport magic, cu ajutorul inelului. Inelele de teleportare la mică distanță se folosesc în serialul *Stargate* și în jocul video *Half Life*. Ariciul Sonic, din filmul omonim, ajunge printr-un astfel de inel, într-o altă lume, unde este trimis de către bufnița-instructor. Tot cu inele călătoresc și copiii prin Narnia, în volumul *Nepotul magicianului*. Inele capabile să devină portaluri folosește Sheng Chi în filmul *Sheng*

⁵⁷ Jules Verne, *Călătorie spre centrul Pământului*, București, Adevărul Holding, 2010.

⁵⁸ C.S. Lewis, *Cronicile din Narnia*, vol. *Călătorie cu zori de zi*, București, Arthur 2015.

⁵⁹ *Cronicile din Narnia – Leul, Vrăjitoarea și Dulapul* (cu titlul original, *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*) este un film din 2005, în regia lui Andrew Adamson.

⁶⁰ *Cronicile din Narnia – Leul, Vrăjitoarea și Dulapul*, op. cit.

⁶¹ Cf. *Malice 3: Emergence*, <https://www.youtube.com/watch?v=XpTC8lu03fQ>.

⁶² *Zathura, a space adventure*, 2005, în regia lui Jon Favreau.

*Chi și legenda celor 10 inele*⁶³.

G336. Căpcăunul își trage victimele sub apă. Așa procedează calmarul lui Jules Verne din romanul *20000 de leghe sub mări* și o pereche de monștri acvatici din reclamele Toyota.

G336.1. Demonul trage sub apă orice persoană a cărei umbră cade pe suprafața ei. O variantă modernă a episodului în care monstrul stă la pândă sub apă a fost folosită la realizarea reclamelor pentru mașinile și camioanele Toyota. Într-una dintre reclame, persoana răpită este înlocuită cu o camionetă personificată.

G639. Căpcăunul locuiește în apă. În *Harry Potter și Camera secretelor*⁶⁴, fantoma Myrtle locuiește în baie și obișnuiește să se refugieze sub apă, în sifonul instalației sanitare. Apele curg din chiuvetele lăsate cu robinetele deschise, creându-se astfel contextul favorabil de comunicare cu cealaltă lume.

F911.4. Iona și peștele sau monstrul marin care înghite un om are cel puțin o variantă modernă tehnologizată. În *Imperiul contraatacă*⁶⁵, nava spațială *Milenium Falcon* se ascunde într-un tunel, în gura monstrului care îl locuia.

Povestirile actuale, referitoare la treceri în lumi alternative (inclusiv filmele și jocurile video), exploatează o gamă largă de motive arhaice. Observăm însă o *varietate mai mare a lumilor alternative în creațiile moderne*. La vechile lumi de origine mitologică se adaugă cel puțin următoarele: lumea din spatele ecranului TV sau din spatele ecranului de cinema, lumea personajelor din jocul *Playmobil*⁶⁶ sau din jocul *Lego*, un univers aflat dincolo de cel cunoscut, lumea din interiorul computerului (filmele *Tron*⁶⁷ și *Tron Legacy*), lumea din rețeaua jocurilor video de sală (filmul *Ralph rupe netul*⁶⁸), lumea din interiorul benzii desenate (ca în clipul⁶⁹ melodiei *Take on me*, interpretată de formația *A-ha*), variantă a mai vechii lumii din interiorul tabloului etc.

Un studiu de caz: filmul *High Spirits*

Vizionând *High Spirits*⁷⁰, am redescoperit mai multe simboluri ale trecerii dintre lumi, deși povestirea se situează undeva între o comedie neagră și una romantică. În castelul în care proprietarii puseseră la cale un (jalnic) spectacol cu fantome, se deschid trecerile către altă lume. La sosirea în castel, vizitatorii ajung, cu tot cu microbuz, *sub apă*, după un mic accident regizat care scapă de sub control. *Ecranul televizorului* la care se uită plictisiți copiii turiștilor din America, la o lecție de aerobic, devine brusc un fel de portal. Copiii aruncă supărați o carte spre televizor,

⁶³ Marvel Studios' Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings.

<https://www.youtube.com/watch?v=8YjFbMbfXaQ>.

⁶⁴ *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, <https://www.youtube.com/watch?v=f7jX2tWjU7Y>.

⁶⁵ *Imperiul contraatacă*, din seria filmelor *Star Wars*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZSnhsrR58tg>.

⁶⁶ În *Playmobil*, eroii sunt absorbiți în lumea alternativă la atingerea unei figurine activate de lumina venită de la farul central din machetă: <https://www.youtube.com/watch?v=SuuzQehEZhA>.

⁶⁷ *Tron* este un film S.F. din 1982 în regia lui Steven Lisberger în care un programator ajunge în universul interior al unui sistem de calcul unde are parte de aventuri în lupta cu un program malefic, în compania programelor devenite personaje, inclusiv programul *Tron*. <https://www.youtube.com/watch?v=pDsta8UgWEI>.

⁶⁸ Trailerul se găsește la pagina https://www.youtube.com/watch?v=_BcYBFC6zfY.

⁶⁹ Formația *A-ha*, clipul *Take On Me*, <https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914>.

⁷⁰ *High Spirits* (1988), producție MGM 1988, cu Peter O'Toole și Liam Neeson în două din rolurile importante: <https://www.youtube.com/watch?v=J78WxrAjytY>.

instructoarea de aerobic din spatele ecranului prinde cartea și o aruncă înapoi, prin ecranul devenit portal, admonestându-i pe copiii nepoliticoși. În *scena de teatru* în care calmarul de carton răpește un tânăr, participanții din castel îi aruncă un colac de salvare, trag de frânghie și sunt udați până la piele în încercarea de a-l readuce printre ei. (Acest motiv a evoluat în varianta mai modernă a *ecranului de cinema* din *Last Action Hero*). Scena de teatru este inspirată din episodul calmarului gigant⁷¹ din romanul *20000 de leghe sub mări*, de Jules Verne, în care monstrul subacvatic trage un marinar în apă. Frontierele dintre scenă și realitate devin permeabile.

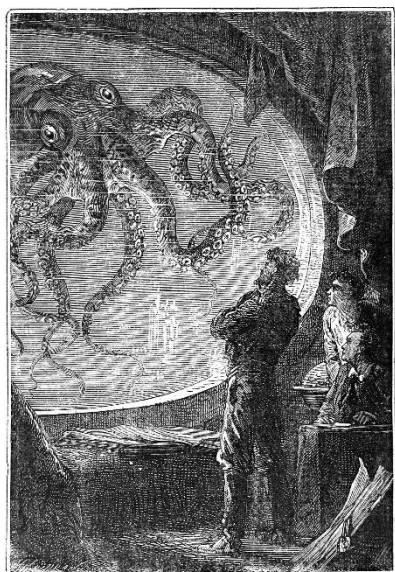


Fig. 1: Calmarul, ilustrație a romanului 20000 de leghe sub mări, de Jules Verne.



Fig. 2: Calmarul de pe scena din castelul bântuit, în filmul High Spirits: în momentul deschiderii legăturii dintre lumi, calmarul întinde tentaculele către spectatori.

Fantoma domnișoarei Mary iese printr-o ușă zidită⁷². Intră viitorul soț, agresiv, prin fanta *luminoasă a unei uși închise*⁷³, care are aceeași formă ogivală, de *portal de catedrală*. Într-o altă scenă, blocurile de piatră plutesc, desființând zidul în spatele căruia se află osuarul, iar fantele sunt astfel eliberate. În altă parte, mâinile fantomei Mary ies din *oglinză*⁷⁴, ajung în lumea reală și manevrează niște borcanele cu pilule. Schimbarea de corpuri între cele două personaje feminine, fantoma

⁷¹ Imaginea originală:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/20000_squid_Nautilus_viewbay.jpg

⁷² În arhitectură, o intrare de tunel cu o margine consolidată, betonată, zidită pentru a-i mări rezistența, se numește *portal*.

⁷³ Ușa închisă de după care, printr-o fantă sau pe la marginile ei, vine o *lumina puternică* este de asemenea un semn al altei lumi folosit și în seria *Ghostbusters* (scena fotoliului).

⁷⁴ Oglinda este un portal tipic, care apare în proze ca *Alice în țara oglinzilor*, în filme ca *Never ending story* și *Matrix* (în scena tentativei de decuplare din matrice, Neo încearcă oglinda cu degetul). Imaginea care apare doar în oglindă este utilizată în producțiile cu vampiri, fiind un indiciu al înălțării cu un personaj din altă lume. Un film numit chiar *Mirrors* arată în oglinzi o lume modificată. Adesea, în filmele *horror*, atmosfera sumbră este creată prin imaginile din oglindă, care diferă de ceea ce există în realitate.

domnișoarei Mary și supărăcioasa soție a lui Jack, pe nume Sharon, se produce atunci când aceasta din urmă se aruncă pe fereastră, crezând că îl îmbrățișează pe Martin, logodnicul lui Mary, aflat pe pervazul ferestrei. Urmează *căderea lui Sharon în lumea morților*. Noaptea de Halloween începe cu un joc magic de lumini rotindu-se pe suprafața apei și înălțându-se *turbionar*. Este noaptea când fantomele se întrupează, iar barierele dintre lumi (apa, ecranul TV) se deschid. Autobuzul zburător condus de fantoma logodnicului va ieși din lac, transgresând *granița de apă* dintre lumi. Tot de Halloween, la miezul nopții, unul dintre vizitatorii americani, Jack, este surprins de fantoma lui Mary, care iese din zid și îi acoperă ochii cu palmele. Motivul legăturii cu cealaltă lume *prin intermediul apei* este tratat în cheie comică, la sosirea logodnicului fantomă din lumea de dincolo, prin apa din cadă.



Fig. 3: High Spirits. Barierele dintre lumi devin penetrabile: cartea este aruncată din televizor înapoi spre publicul spectator.



Fig. 4: High Spirits. Logodnicul fantomă, Martin, folosește suprafața apei din cada de baie ca pe un portal, ieșind vertical din cealaltă lume.



Fig. 5: High Spirits. Mary trece prin portalul de zid în lumea reală.



Fig. 6: High Spirits. Mary și calul protector care îi însoțește sufletul. Tot cu un cal alb va veni la ea eroul american, Jack.

Calul alb care face legătura cu o altă lume este cel din tablou. El este totodată cel cu care vine Jack și o găsește pe Mary în scena rugăciunii de la malul apei, rugăciune prin care Mary își cere eliberarea. Acest cal protector al sufletului este o adaptare a unui vechi motiv mitologic, acela al animalului însoțitor în călătoria spre altă lume.



Fig. 7: High Spirits. O variantă a motivului peștelui (monstrul de sub apă) care îl momește pe om și îl prinde.

Acțiunea filmului se desfășoară în Irlanda, ceea ce explică frecvența motivelor mitologice din această zonă. De pildă, în opinia lui Stith Thomson⁷⁵, unul dintre ele este motivul peștelui sau al monstrului marin care înghite un om. Filmul include și o scenă în care parapsihologul este atras de un cap decorativ de pește și apoi înșfăcat de o mână infernală sângărândă, ieșită din gura peștelui.

În concluzie, filmul valorifică o diversitate de reprezentări mitologice ale trecerii dintre lumi, adaptate însă modului de viață modern: scena de teatru, suprafața apei (din cadă sau din lac), ecranul televizorului, portalul de zid, ușa încuiată, ușa luminată din spate, oglinda, spirala de lumină, căderea (de la etaj, în apă etc.),

⁷⁵ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales*, op. cit., F911.

monstrul marin care te (a)trage fatal, călătoria în timp, vizita fantomelor, cavalerul fără cap (personaj din altă lume). În *High Spirits*, aceste motive își pierd încărcătura sumbră, prin împletirea lor cu tema luminoasă, romantică a aspirației către o dragoste sinceră și puritate sufletească. Atmosfera de Halloween are ceva ambiguu, de carnaval cu fantome puse pe șotii.

Mit și neuroștiințe: aplicații în discursul publicitar

Tunele și portaluri

Cercetări științifice au arătat că imaginile recurente ale legăturii cu alte lumi – portaluri, tunele spirale, tunele cu model care se repetă pe interior – ar putea fi forme semantizate cultural ale halucinațiilor vizuale. Semnificația care li s-a atribuit a fost aceea de trecere într-o altă lume. Astfel de reprezentări par să derive însă din stări de conștiință modificate. Imaginile respective au făcut obiectul unor cercetări din domeniul neuroștiințelor⁷⁶, fiind descoperite modelele lor matematice. Aceasta implică faptul că imaginile respective au o bază anatomo-fiziologică, fiind legate de structura creierului uman. Ca efect, simbolistica lor este atât de înrădăcinată în mentalul colectiv, încât aceste simboluri (tunele, spirale, rețele, pânze de păianjen, devenite *topoi* mitologici) au ajuns să fie folosite în variate producții media, în mod particular în publicitate⁷⁷.



Fig. 8: „Intrați în lumea roboților Lego Mindstorms”: tunele ca imagini de fundal pe ambalajul kiturilor de robotică.

Iată un exemplu. *Lego Mindstorms 8547*⁷⁸ a fost un produs realizat de Lego și Labview ca instrument pentru învățarea unor noțiuni de programare vizuală și robotică. Mesajul promoțional avea deci semnificația: „intrați în lumea roboților *Lego Mindstorms*”. Pliantul și cutia aveau pe fundal imaginea unui tunel cu simbolul *Lego Mindstorms* repetat pe pereți. Nu sunt singurii care folosesc simbolul tunelului.

⁷⁶ Paul C. Besslof et alii, *What geometric visual hallucinations tell us about the visual cortex* urmează să apară în *Neural Computation*: <https://www.math.uh.edu/~dynamics/reprints/papers/nc.pdf>.

⁷⁷ Cititorul poate consulta și Rubio-Hernández, Maria del Mar, *Myths in Advertising: Current Interpretations of Ancient Tales*. *Academic Quarter*, (6)2011, pp. 288-302.

⁷⁸ Lego, Mindstorms și Labview împreună cu design-urile înregistrate sunt proprietatea respectivelor companii și sunt folosite aici doar în scop demonstrativ.

În serialul *Cartea Cărților*⁷⁹, cartea este prezentată ca un portal către o serie de episoade mitologice, pe care copiii le pot accesa, absorbiți fiind la propriu de carte. Într-un mesaj de interes public, transmis de Poliția Română care avertiza împotriva atacurilor informatice, mâna *hackerului* care iese din calculator pentru a fura cartea de credit este sancționată printr-o lovitură. În clip i se dă *hackerului* pur și simplu peste mână. Calculatorul este văzut ca un portal, iar mâna iese prin ecran ca printr-o apă. Ecranul-portal este un derivat al motivului oglinzii-portal. Într-un alt clip publicitar, care promovează un produs din bucătăria mediteraneeană, trecerea din lumea birourilor în aceea a vacanței mediteraneene se face prin „pivotarea” mobilelor și accesoriilor din birou (amintește de scenele de teatru pivotante), apoi prin schimbarea „magică” a vestimentației personajelor. (Transformarea personajelor literare la trecerea în altă lume merge până la a îmbrăca un alt corp ca pe o haină).

Spirala, mandala și vrejul de fasole sunt alte motive folosite în publicitate. Atât sigla produsului *Sega Dreamcast* (Sega se ocupă cu jocurile video), cât și sigla companiei franceze de jocuri video Ubisoft⁸⁰ (variantă mai nouă, din 2015) înfățișează *spirale*, iar cea din urmă este însoțită adesea de un *tunel*, în prezentarea jocurilor video. Există și alte simboluri în clipurile cu logourile Ubisoft, cum ar fi roata dințată (simbol al lumii programelor Linux), cât și *mandala* (clip din 2015).

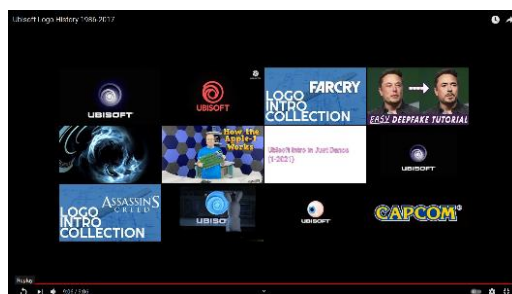


Fig. 9: Logo-uri ale firmei Ubisoft: tunele, spirale.



Fig. 10: Logo al firmei Ubisoft, pe fundal de mandala.

⁷⁹ *Cartea Cărților*, *O chestiune de timp*, sezonul 1, episodul 52
<https://www.youtube.com/watch?v=WKla3ijqWQA>.

⁸⁰ *Ubisoft Logo History 1986-2017* <https://www.youtube.com/watch?v=IGPyFhj0cNQ>.



Fig. 11: Logo al firmei Ubisoft asociat cu vrejul de fasole (în 3D, format din poliedre).

O prezentare a semnificațiilor logo-ului Ubisoft este citată pe site-ul usatoday.com⁸¹: “Courtney Riss, Ubisoft's corporate brand director, says the logo is a twist on the previous swirl logo first unveiled 14 years ago. It's now black and white, and meant to represent **a window into the different worlds the company creates in video games and beyond**”. În imaginea care însoțește anunțul se combină sigla albă a tunelului-spirală cu un vrej de fasole, ambele simbolizând trecerile între lumi.

Inele și jocuri video în onoarea lui J.R.R. Tolkien

O altă companie creatoare de jocuri video, inclusă ulterior printre echipele Sega, se numea *Three Rings Design*⁸², în onoarea trilogiei lui Tolkien. A lansat, printre altele, un joc, *Spiral Knights*⁸³, în care jucătorii parcurg o lume în continuă schimbare. Compania a produs, de asemenea, un alt joc, în parteneriat cu BBC, după serialul *Dr. Who* (personaj care circulă între lumi într-o *cabină telefonică*). Simbolul companiei este format din trei *inele*. Pe pagina de prezentare a jocului⁸⁴, paragraful al patrulea conține textul: “Filled with strange machinery powered by Minerals claimed from **the worlds below, Haven's Arcade** is used by the **Spiral Knights** to build their own **gates** that cut **unique paths into the underground** [...].(No two **gates** are alike!)”. Există aici șapte referiri la elemente din vocabularul trecerilor în lumi alternative în doar trei rânduri, iar una se repetă (*the worlds below, Haven, Arcade, Spiral, gates, paths, underground*). Celelalte paragrafe conțin și ele astfel de cuvinte-cheie, dar cu o frecvență mai mică.

Atragerea în lumea de sub apă – monstrul din altă lume

Campaniile de publicitate pentru mașinile Toyota au folosit cu succes motivul mitologic al monstrului care, de sub apă, te (a)trage într-o altă lume, subacvatică. Într-

⁸¹ Brett Molina, “This is the new Ubisoft logo”, in *USA Today*:

<https://eu.usatoday.com/story/tech/talkingtech/2017/05/31/new-ubisoft-logo/357571001/>.

⁸² Jocurile create de Three Rings Design sunt actualmente furnizate de compania Grey Havens, cf. <http://www.greyhavens.co/>.

⁸³ Pagina de descărcare a jocului, <https://www.spiralknights.com/download.xhtml>.

⁸⁴ Pagina de prezentare a jocului, <https://www.spiralknights.com/about.xhtml>.

una dintre campanii, în spotul publicitar⁸⁵, un alergător vede pe malul apei un automobil Toyota. Se apropie de el și când îl atinge, acesta basculează în jurul unei balamale, dovedindu-se a fi un simplu placaj prins de sol. Împietrit de uimire, alergătorul nu observă un tentacul enorm care iese de sub apă și îl trage în adânc. După o scurtă pauză, tentaculul iese din nou la suprafață și repune placajul-momeală în poziție verticală. Atrăgătoarea capcană este pregătită pentru o nouă victimă iar momeala este acel model de mașină, despre care ni se sugerează că ar fi atât de mult dorit. Recunoaștem aici, ca în textul Pamelei L. Travers, în episodul cu Mary Poppins și marea, ideea monstrului marin care folosește o momeală pentru a-și atrage victima sub apă. (Acest motiv mitic figurează și pe lista lui Stith Thompson, așa cum am menționat deja.)



Fig. 12: Campanii publicitare la mașini și camioane Toyota, pe tema monstrului care atrage sub ape.

Într-un alt clip, de data aceasta o reclamă la camionetele Toyota, se refolosește mitul monstrului subacvatic. Aici, specialistul în studiul monstrului din Loch Ness „filmă accidental” în timpul unui interviu are parte de un eveniment: în spatele lui, monstrul din Loch Ness ia de pe mal și scufundă o camionetă Toyota. Urmează o luptă subacvatică, iar camioneta personalizată țâșnește înapoi pe uscat, unde aterizează intactă și pleacă mai departe, neafectată. Monstrul de sub apă fusese folosit, în două ipostaze în filmul *High Spirits*: peștele care te înșfacă și calmarul gigat care răpește un tânăr. De asemenea, această temă se regăsește în desene precum stampa populară *Lumea anapoda*⁸⁶ (1852-1858), păstrată la Marsilia, la Muzeul Civilizațiilor Europei și Mediteranei, de unde a preluat-o și reproduș-o Umberto Eco în *Istoria târâmurilor și locurilor legendare*. Umberto Eco atrage atenția asupra unei teme mai vaste, a lumii pe dos, la care face aluzie în romanul *Numele trandafirului*, în paragraful în care personajele discută despre Coena Cypriani. *Lumea pe dos* conține o serie de roluri inversate, ceea ce ar explica imaginea *peștelui care prinde omul*. La origine, a fost imaginea pescarului care pescuiește cu undița, apoi rolurile au fost inversate, ca în întreaga paradigmă a lumii pe dos. Peștele care prinde om poate fi plasat sub apă, precum peștii Pamelei L.Travers din volumul *Mary Poppins deschide ușa*⁸⁷, cât și pe

⁸⁵ Toyota Vios Commercial – Sea Monster: <https://www.youtube.com/watch?v=90otdOwAGVA>.

⁸⁶ Umberto Eco, *Istoria târâmurilor și locurilor legendare*, București, Rao, 2018, pp. 288, 294-295.

⁸⁷ În acest volum semnalăm *scoica de pe marginea căminului*, folosită ca portal pentru a trece

uscă, imitând postura pescarului.



Fig. 13: Diavolii de mare pescuind oameni, ilustrație de Mary Shepard, detaliu⁸⁸.



Fig. 14: Le Poisson pêche l'homme, stampă medievală⁸⁹.

Concluzii

Consultarea indexului de motive folclorice (elaborat de Stith Thompson) arată că există o listă de motive mitologice/ folclorice care se pot considera componente structurale ale acestui mit despre căpcăunul/ demonul/ monstrul care te atrage cu un inel de aur trimițându-te în altă lume: G336. Capcăunul își trage victimele sub apă. G336.1. Demonul trage sub apă orice persoană care se apleacă asupra apei. R231.1. Capcăunul încearcă să îi rețină pe fugari tentându-i cu un inel de aur. G639. Capcăunul locuiește în apă. G423. Sfera / obiectul căzut(ă) în apă pune persoana în puterea capcăunului/ demonului/ vrăjitorului/ spiritului apei. H1132.1.1.1. Test pentru erou: recuperarea unui inel din apă. Din acest grup de elemente au derivat și o serie de povestiri moderne despre portaluri și lumi alternative în care elementele de mai sus reapar. Componente ale unui posibil mit despre călătoria în lumea de dincolo, în sensul clasic, aceste elemente se regăsesc cu mare frecvență în S.F.-urile cu portaluri și lumi alternative. *Mâna răuvoitoare care trece prin ecranul de computer* ca printr-un portal *acvatic*, *corpul fantomă* sau *demonul* care iese vertical *prin suprafața apei* în lumea noastră (în filme ca *Gostbusters*, *High Spirits*, în unele desene animate despre Don Quijote) își găsesc rădăcini într-o serie de mituri ale trecerii între lumi, acestea furnizând constituenți importanți ai creațiilor moderne.

Am examinat, în cursul cercetării noastre, un corpus transmedia format din creații moderne ale unei comunități de creatori slab conectați. Aceștia partajează o serie de motive mitologice comune, atunci când descriu treceri în altă lume, probabil cel mai important fiind motivul apei. (De exemplu, la români, *apa sâmbetei* care se varsă în infern). Am descoperit un inventar comun de portaluri, locuri și ritualuri de trecere între lumi, pe care le-am grupat în clase de echivalență. Am constatat vechimea și perenitatea acestor motive, precum și faptul că numeroase produse media, de la filme S.F. și jocuri video, până la reclame comerciale și campanii publicitare le-au asimilat cu succes. Metoda folosită are avantajul că identifică acești *tokens*

în lumea mării.

⁸⁸ Apud Pamela L. Travers, *Marry Poppins deschide ușa*, București, Ion Creangă, 1979.

⁸⁹ Apud Umberto Eco, *Istoria târâmurilor și locurilor legendare*, București, Rao, 2018, p. 288.

reutilizați, chiar fără o parcurgere integrală a unui corpus într-adevăr vast⁹⁰.

Corpus selectiv de filme seriale și francize, relevante pentru folosirea motivului trecerilor între lumi

Alice in Wonderland, regia de Tim Burton, scenariul de Linda Woolverton, 2010.

2001: A Space Odyssey, regia de Stanley Kubrick, scenariul de Stanley Kubrick și Arthur C. Clarke, 1968.

Constantine, regia de Francis Lawrence, scenariul de Kevin Brodbin și Frank Cappello, 2005.

Dinotopia, serial TV, regia de Mario Azzopardi, Marco Brambilla, David Winning, Thomas J. Wright, Mike Fash, scenariu de James Gurney, Raymond Khoury, Simon Moore, Nick Harding, Judy Morris, Howard Ellis, Timothy Schlattmann, 2002.

Dr. Who, producție televizată BBC, realizată de Sydney Newman, C. E. Webber, Donald Wilson, începând cu 1963.

Fantastic Beasts and Where to Find Them, regia de David Yates, scenariul de J. K. Rowling, 2016.

Ghostbusters, regia de Ivan Reitman, scenariul de Dan Aykroyd, Harold Ramis, Rick Moranis, 1984.

Harry Potter and the Chamber of Secrets, regia de Chris Columbus, scenariul de J.K. Rowling și Steve Kloves, 2002.

Harry Potter and the Goblet of Fire, regia de Mike Newell, scenariul de Steve Kloves, după romanul cu același titlu de J. K. Rowling, 2005.

High Spirits, scenariul și regia de Neil Jordan, 1988.

Jumanji: welcome to the jungle, regia de Jake Kasdan, scenariul de Chris McKenna, Erik Sommers, Scott Rosenberg, 2017.

Last Action Hero, film regizat și produs de John McTiernan, 1993.

Matrix, scenariul și regia de Lana și Lilly Wachowski, 1999.

Miss Peregrine's Home for Peculiar Children, regia de Tim Burton, scenariul de Jane Goldman, 2016.

Mortal Kombat, regia de Paul W. S. Anderson și scenariul de Kevin Droney, 1995.

Playmobil: The Movie, film conceput și regizat de Lino Di Salvo, după un scenariu de Blaise Hemingway, Greg Erb and Jason Oremland, 2019.

Ralph breaks the internet, regia de Phil Johnston, Rich Moore; scenariul de Phil Johnston, Pamela Ribon, Rich Moore, 2018.

Ready Player One, regia de Steven Spielberg; scenariul de Zak Penn, Ernest Cline, 2018.

Sonic the Hedgehog, regia de Jeff Fowler, scenariul de Pat Casey și Josh Miller, 2020; film realizat după un joc video cu același titlu, produs de Sega.

Star Wars: Episodul V – The Empire Strikes Back, regia de Irvin Kershner, scenariul

⁹⁰ Se poate demonstra matematic faptul că există un procent strict mai mic decât 100% cu proprietatea că parcurgerea corpusului până la acel procent asigură găsirea tuturor motivelor dintr-un corpus vast de motive *refolosibile și des refolosite*. Demonstrația este simplă. Se selectează ultimul grup de instanțe, cele ale motivului care apare cel mai târziu în corpus, iar procentul căutat este procentul la care apare în corpus prima instanță a motivului. Deoarece lista acestor instanțe este destul de vastă, apariția primului element are loc atunci când s-a parcurs mai puțin de 100% din corpus.

de Leigh Brackett și Lawrence Kasdan, după o povestire de George Lucas, 1980.

Stargate SG-1, film realizat de Jonathan Glassner, Brad Wright, 1997-2007.

The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe, regia de Andrew Adamson, un scenariu după romanul cu același titlu de C. S. Lewis, 2005.

The Mummy, scenariul și regia de Stephen Sommers, 1999. *Remake* după filmul cu același titlu, din 1932.

BIBLIOGRAFIE

Besslof, Paul C., Jack D. Cowan, Martin Golubitsky, Peter J. Thomas, Matthew C. Wiener, "What geometric visual hallucinations tell us about the visual cortex", in *Neural Computation*, MIT Press (în curs de apariție): <https://www.math.uh.edu/~dynamics/reprints/papers/nc.pdf>.

Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Humanitas, 2000, https://monoskop.org/images/9/91/Boia_Lucian_Pentru_o_istorie_a_imaginarului_2000.pdf.

Braga, Corin (coord.), Ștefan Borbély, Marius Conkan, Niculae Gheran, Simina Rațiu, Andrei Simuț, Olga Ștefan, Radu Toderici, *Morfologia lumilor posibile*, București, Tracus Arte, 2015, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2015/07/Corin_Braga.pdf.

Carroll, Lewis, *Alice în țara minunilor*, București, Humanitas, 2016, https://humanitas.ro/assets/pdf/Lewis-Carroll_Alice-in-Tara-Minunilor.pdf

Carroll, Lewis, *Alice în Țara Oglinzilor*, București, Nicol, 2009.

Carroll, Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, <http://birrell.org/andrew/alice/lGlass.pdf>.

Castaneda, Carlos, *Învățăturile lui Don Juan, O cale de cunoaștere Yaqui*, București, Univers Enciclopedic, 1995, https://www.academia.edu/40945583/Invataturile_Lui_Don_Juan_Carlos_Castaneda.

Castaneda, Carlos, *Învățăturile lui Don Juan*, București, Rao, 2004. <https://vdocuments.mx/reader/full/1carlos-castaneda-invataaturile-lui-don-juan>.

Clarke, Arthur C., *2001: o odisee spațială*, București, Adevărul Holding, 2010.

Conkan, Marius, *Portalul și lumile secundare*, București, Tracus Arte, 2017.

Dick, Philip K., *Ne putem reaminti totul pentru dumneavoastră*, Almanah Anticipația 1987, București, Știință și Tehnică, 1987.

Eco, Umberto, *Istoria târâmurilor și locurilor legendare*, București, Rao, 2018.

Eco, Umberto, *Numele trandafirului*, Iași, Polirom, 2013.

Eliade, Mircea, *Tratat de istoria religiilor*, București, Humanitas, 1992.

Gardner, Martin, *The No-Sided Professor and Other Tales of Fantasy, Humor, Mystery and Philosophy*, Buffalo, N.Y. Prometheus Books, 1987.

Hobana, Ion, *Odiseea marțiană – Maeștrii anticipației clasice*, București, Minerva, 1975.

Jenkins, Henry, "Transmedia 202: Further Reflections", *Confessions of an Aca-Fan: the official weblog of Henry Jenkins*, 2011, http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.

Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, București, Meridiane 1991.

Lewis, C.S., *Călătorie cu zori de zi*, București, Arthur, 2020.

- Lewis, C.S., *Leul vrăjitoarea și dulapul*, București, Arthur, 2020.
- Lewis, C.S., *Nepotul magicianului*, București, Arthur, 2020.
- MacDonald, George, Cove, John L., Laughlin Jr., Charles D., McManus, John, "Mirrors, Portals and Multiple Realities", *Zygon Journal of Religion and Science*, 24, 1, (39-64), 1989, https://www.academia.edu/33730765/Mirrors_Portals_and_Multiple_Realities.
- Pavlicic, Pavlo, *Clarobscur*, București, Univers, 1991.
- Pope Osborn, Mary, *Portalul Magic, dinosaurii vin spre seară*, Pitești, Paralela 45, 2019.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative", in Asunción López Varela, Ananta Sukla (eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130-167.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, prefață de Maria Carpov, Iași, Fides, 2008.
- Popa Blanariu, Nicoleta, Dan Popa, "A Mythological Approach to Transmedia Storytelling", in Renira Rampazzo Gambarato and Matthew Freeman (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York and London, Routledge Taylor and Francis Group, 2019, pp. 447-454.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", in *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017, pp. 88-107.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Prometeu forever: titanism și demitizare", in *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. II, București, Eikon, 2016, pp. 61-81.
- Popa Blanariu, Nicoleta, Dan Popa, „Never ending story: Don Quijote, un mit transmedial, produsul unei comunități de creatori (cvasi)independenți”, în *Studii și cercetări științifice. Seria filologie*, 44 (2020), pp. 33-63: <http://studiisicercetari.ub.ro/scs-44-2021/>
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I: *Invarianții, un fir al Ariadnei?*, București, Eikon, 2016.
- Popa, Dan, „Nightcore: variația elementelor suprasegmentale și implicațiile ei comunicabile”, *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 37 (2017), pp. 193-205.
- Popescu, Cristian T., *Cassargoz, Almanahul Anticipația*, București, Știință și tehnică, 1987.
- Rowling, J.K., *Harry Potter și Ordinul Phoenix*, București, Egmont, 2013.
- Rubio-Hernández, Maria del Mar, "Myths in Advertising: Current Interpretations of Ancient Tales", *Academic Quarter*, (6)2011, pp. 288-302, <https://doi.org/10.5278/ojs.academicquarter.v0i02.3130>, https://www.academia.edu/1156658/Myths_in_advertising_current_interpretations_of_ancient_tales.
- Travers, Pamela L. *Marry Poppins deschide ușa*, București, Ion Creangă, 1979.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958.

https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf

Verne, Jules, *20 000 de leghe sub mări*, București, Adevarul Holding, 2010.

Verne, Jules, *O călătorie spre centrul pământului*, București, Adevarul Holding, 2010
https://dlscrib.com/download/jules-verne-o-calatorie-spre-centrul-pamantului_5a1d1d13e2b6f57b2d8c3bbf_.pdf.

Webografie

Alice in Wonderland. Alice falls down the rabbit hole

<https://www.youtube.com/watch?v=gftRJdhhEVs>

Alice Down Into The Rabbit Hole (3D Model)

<https://www.youtube.com/watch?v=s4Zda64Ssss>

Alice in Wonderland: I'm Late & Down the Rabbit Hole (Disney)

<https://www.youtube.com/watch?v=Q93VrYOXSe8>

Alice in Wonderland: Rabbit Hole and Pool of tears – Minecraft Version (Movie)

<https://www.youtube.com/watch?v=kjgYMtrUHA>

American McGee's Alice (PC) - Full Game 1080p HD Walkthrough

<https://www.youtube.com/watch?v=1zCbdyHHOFE>

Blue Pill or Red Pill - The Matrix (2/9) Movie CLIP HD

<https://www.youtube.com/watch?v=zE7PKRjrid4>

Cartea Cărților – O chestiune de timp – Sezonul 1, Episodul 52

<https://www.youtube.com/watch?v=WKla3ijqWQA>

Cartea Cărților – Iona – Sezonul 2, Episodul 1

<https://www.youtube.com/watch?v=HLh7hkyvA04>

Down The Rabbit Hole at Epic Systems

<https://www.youtube.com/watch?v=fEo1JfULZOA>

Dr. Who + Alice "Down the Rabbit Hole" Clip Collection

https://www.youtube.com/watch?v=uSjY_xW6T3U

Evolution Of Portal Games 2007-2020

<https://www.youtube.com/watch?v=VXuGTpNUuNI>

The Exogorth in Star Wars: The Empire Strikes Back

<https://www.youtube.com/watch?v=ZSnhsrR58tg>

Ghostbusters

<https://www.youtube.com/watch?v=jsxa2tOWs6w>

Ghostbusters armchair scene

<https://www.youtube.com/watch?v=NntnimnOR6c>

Ghostbusters – trailer

<https://www.youtube.com/watch?v=KmGREjddv3Y>

Ghostbusters: The video game

<https://www.youtube.com/watch?v=bkhNDwCa6Us>

Ghostbusters: The Video Game Remastered

<https://www.youtube.com/watch?v=PUpXVDXfYUQ>

Half-Life & Portal – The Complete Story

https://www.youtube.com/watch?v=gSMB_ECfRko

High Spirits

<https://www.youtube.com/watch?v=tTf25FJdGYI>

<https://www.youtube.com/watch?v=J78WxrAjtY>

Inuyasha

<https://www.youtube.com/watch?v=UBmTJaFvglS>

Malice 1: Origin

<https://www.youtube.com/watch?v=ca4ZyM4ZTRs>

Malice 2: Metamorphosis

<https://www.youtube.com/watch?v=tmp3BRrJPC8>

Malice 3: Emergence

<https://www.youtube.com/watch?v=XpTC8lu03fQ>

Man in Black

<https://www.youtube.com/watch?v=XnxC44biKPc>

Marvel Studios' Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings

<https://www.youtube.com/watch?v=8YjFbMbfXaQ>

Playmobil: The Movie

<https://www.youtube.com/watch?v=SuuzQehEZhA>

Portal 2 Complete Playthrough (No Commentary)

<https://www.youtube.com/watch?v=cGNiVNo5U8E>

Portal 2 Teaser Trailer

<https://www.youtube.com/watch?v=tax4e4hBBZc>

Portal 2: The (Unauthorized) Musical - 2017 Production

<https://www.youtube.com/watch?v=QF7g3rCnD-w>

Portal: No Escape (Live Action Short Film by Dan Trachtenberg)

<https://www.youtube.com/watch?v=4drucg1A6Xk>

The boats to Hogwarts

<https://www.youtube.com/watch?v=WthyG7qo59w>

The End Of Portal 2

<https://www.youtube.com/watch?v=usyYqJf0rfk>

The Matrix – Down the Rabbit Hole

<https://www.youtube.com/watch?v=sIwQfaPrcYk>

The Matrix – Tumbling down the rabbit hole

<https://www.youtube.com/watch?v=TbYirSi08m4>

The Terror Dogs Take Dana | Storyboard Comparison | GHOSTBUSTERS

<https://www.youtube.com/watch?v=WrzUOoOQsco>

Toyota Vios Commercial – Sea Monster

<https://www.youtube.com/watch?v=90otdOwAGVA>

Tron: The Story So Far

<https://www.youtube.com/watch?v=pDsta8UgWEI>

Ubisoft Logo History

<https://www.youtube.com/watch?v=IGPyFhj0cNQ>

Miscellanea

DE DOUĂ ORI DUPĂ 20 DE ANI

Twice twenty years later

This text is a translation of the preface written by the author of the book *Le Maniérisme* (Paris, Presses Universitaires de France, 1979), Claude-Gilbert Dubois, for the Romanian edition, which was supposed to appear in 1999. For reasons we do not mention here, the book has not been translated into Romanian, although, the preface was preserved...

Key-words: *preface, translation, Le Maniérisme, Claude-Gilbert Dubois*

Nota traducătorului

Prezentul text s-ar fi constituit în traducerea prefeței scrise de autorul cărții *Le Maniérisme* (Paris, Presses Universitaires de France, 1979), Claude-Gilbert Dubois, pentru ediția românească, ce trebuia să apară în 1999. Din motive pe care nu le evocăm aici, cartea nu a mai fost tradusă în limba română, dar a rămas prefața...

Vasile Spiridon²

CLAUDE-GILBERT DUBOIS, MANIERISMUL – Prefață la ediția românească –

Am răspuns cu ferveare și cu plăcere propunerii pe care mi-a făcut-o tânărul meu coleg Vasile Spiridon pentru o ediție în limba română a lucrării mele despre manierism, apărută în 1979 la Presses Universitaires de France.

Diversele mele publicații despre stilurile și mentalitățile secolelor al XVI-lea și al XVII-lea – Renaștere, manierism, baroc – au avut, în general, o receptare favorabilă în aria latinătății: în Spania, unde există o traducere, în Portugalia, în Italia și în țările iberofone din America, precum și în câteva țări din Estul european, ca Ungaria și Polonia. Însă până acum ele nu au avut ocazia să pătrundă în România în limba națională. Această soră orientală, puțin marginală, a comunității țărilor de limbă romanică, a menținut totuși, mai mult decât oricare alta, cu perseverență, raporturile sale cu țările surori reunite în trunchiul lingvistic și cultural comun, dar îndeosebi cu Franța. Mă bucur că am putut să favorizez la Universitatea din Bordeaux introducerea și dezvoltarea unui învățământ consacrat limbii și civilizației românești, în timpul celor aproximativ douăzeci de ani cât am condus l'Unité d'Etudes et de Recherche sur les Lettres et les Arts, căreia el i-a fost incorporat. Am păstrat prezentă în memorie amintirea diverșilor colegi români care, în cadrul convențiilor internaționale, au fost însărcinați cu predarea: profesorii Constantin Milaș, de la Universitatea din Cluj-Napoca, Livius Ciocîrlie, de la

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Timișoara, Alexandru Steriade și o personalitate a cărei înaltă ținută intelectuală nu era egalată decât de modestie – Gheorghe Bulgăr, decan de vârstă al Facultății de Litere din București. Am avut, de asemenea, prilejul, în cadrul cercetării mele în sânul federației de la Centres d'Etudes sur l'Imaginaire, să fac cunoștință cu responsabilul centrului din București, profesorul Lucian Boia și, în cursul întâlnirilor consacrate secolului al XVI-lea, cu alți cercetători specializați, precum Voichița Maria Sasu, din Cluj-Napoca. Astfel, s-a constituit, pe firul timpului, o rețea de relații oficiale și oficioase care, dincolo de persoanele noastre, atestă fidelitatea legăturilor culturale, consacrate din punct de vedere istoric, între România și Franța. Răspunsul meu dat lui Vasile Spiridon, care succede unor eminente predecesori, se înscrie în această politică de cooperare pe care am menținut-o – cu toată fidelitatea și cu toată armonia – dincolo de peripețiile de ordin politic, timp de 20 de ani.

Cartea mea despre manierism a circulat și ea timp de 20 de ani. Oare s-a tocit? Puțin, fără îndoială, ca toate instrumentele care servesc la ceva, inclusiv acelea de care se folosește lumea intelectualilor și a culturii. Dar materia, la relectură, îmi pare că a rezistat bine. În fond, lucrarea a intrat pe lista modelelor de referințe bibliografice pentru viitoarele studii despre manierism (și baroc). A devenit parțial ca piesele de muzeu și știm că acestea au nevoie, din când în când, de o scuturare de praf și de o curățire. Dar, în fapt, citind după un timp textul și consultând succesiunea lucrărilor care au urmat pe același subiect, îmi dau seama că bazele sale teoretice au fost, la modul general, mai degrabă confirmate și întărite. Nu este nimic suprinzător, în măsura în care această carte venea după o serie de abordări, de identificare și de categorisire ale unui fenomen cultural până atunci puțin fixat și prost circumscris. Ea a profitat deci de aportul acestor pionieri și al acestor giganți care au fost Ernst Robert Curtius – pentru retorică, Erwin Panofsky, Ernst Hans Gombrich – pentru domeniul artistic, Gustav René Hocke – pentru analiza filosofică și Marcel Raymond, marele promotor al ideii în domeniul literar și în spațiul francez. Urcată pe umerii acestor giganți, cartea mea și-a datorat echilibrul prezenței sale pe siguranța fundațiilor și a referințelor lor.

Studiile referitoare la mentalitatea și la imaginarul a ceea ce s-a convenit de acum înainte, într-un acord aproape unanim, să se numească „vârsta” manierismului, au ținut între timp seama de această permanență istorică. Este ceea ce face ca orice toamnă să poarte în sine o nouă primăvară, ca să nu existe decadentă care să nu exprime, în același timp, o voință de a supraviețui și ca să existe o distanță în raport cu prezentul și o privire întrebătoare aruncată asupra viitorului. În 1979, critica insista asupra caracterului „deconstructivist” al esteticii manieriste, prezentată ca o artă a distorsiunii complicate efectuate asupra modelelor clasice, într-un fel asemănător lui Bellmer, care tortura membrele păpușii sale. Frumoasa carte a lui Jacques Bousquet despre *La Peinture maniériste*, revelatoare și stimulantă, este și ea o ilustrare a acestei puneri în situație a manierismului, plasându-l, alături de estetizarea forțată până la monstruos, într-un fel de frenezie a artei în care ingeniozitatea tehnicilor nu reușește să mai susțină angoasa noului și dispariția speranței. Manierismul înseamnă producerea unui timp al crizei, dacă e să reținem titlul cărții Tibor Klanicsai, la *Crisi del rinascimento e il*

manierismo, care asociază aportul criticii economice de inspirație marxistă cu studiile aplicate asupra barocului într-o epocă în care el se opunea, într-o manieră tot atât de încăpățânată și sistematic arbitrară, oricărei forme de închidere, de autoritate și de clasicism. Manierismul este, desigur, artă a crizei, dar cuvântul „criză” are un sens ambiguu și efecte contradictorii. Este totodată o ruptură și o repunere în cauză, dar știm bine astăzi că fracturile și punerile în chestiune au un caracter creativ, forțând gândirea să se adapteze unei alte imagini a lumii. În aceasta constă direcția urmată timp de douăzeci de ani în lucrările despre manierism.

Imaginarul manierismului este fără nicio îndoială rezultatul unei serii de repuneri în cauză, îndeosebi a acestor trei noțiuni fondatoare și conservatoare ale edificiului arhitectural al științelor teologice, cosmologice și antropologice: unitatea, centrarea, finitudinea. Ideea cea nouă este că noțiunile antitetice de plural sau de multiplicitate în diferență, de decentrare și de deconcentrare și de infinit nu sunt numai generatoare ale unei proaste plasări. Ele sunt purtătoare de viitor și pun bazele unei *scienza nova* în același timp dificil de însușit, care presupune un grad avansat în uzajul pertinent al dialecticii și în cunoașterea jocului intern al organizării sociale. Este evident că secolul al XVI-lea a avut greutăți considerabile în a ține cont de această noțiune: adevărul rămâne, din punct de vedere imaginar, unul, monarhia sau, în orice caz, centralizarea personalizată, este singurul regim politic valabil și nu există decât o singură religie care să fie bună – a sa. Or, această organizare paranoică îi este naturală omului prin refuzul de a recunoaște existența alterității, prin necunoașterea unei gândiri dialectice și prin confuzia dogmatismului subiectiv – facilitat de ponderea tradițiilor și a credințelor – cu obiectivitatea științifică. De aceea, șocul tradiției și al noutății, al gândirii unidimensionale și al evidenței multiplului în natură și în societate, al dogmei și al punerii sale în criză ajunge la refuzul luării în considerare a gândirii adverse, la înfruntări care nu găsesc soluții sterile decât în ură, în curgere de sânge, în război și în lacrimi. A asocia manierismul unui timp al crizei este deci o realitate.

Descoperirea de noi teritorii, fruct al navigărilor în jurul lumii, întâlnirea societăților și a moravurilor necunoscute repun în cauză concepția armonioasă și simbolică care exista până atunci despre pământ și despre ordinea socială. Trebuia, de acum înainte, să ne gândim că s-a înfăptuit Creația după modele diverite. Investigarea și recensământul diverselor specii pe care le vedem în natură, cu deviațiile lor, cu cazurile lor teratologice și patologice, care nu există decât pentru cei care nu le cunosc, pun accentul pe diversitatea naturală. Modelul de reproducere nu este fondat doar pe similitudine: trebuie să admitem ipoteza unei capacități diferențiale a formelor și a ființelor. Studiile asupra istoriei arată că civilizațiile sunt muritoare, că religiile sunt plurale și că evoluează în cursul timpului (avem experiența, imediat constatabilă și actuală, cu zvârcolirile care afectează creștinismul occidental), că și conceptul de barbarie se poate reîntoarce spre civilizație și că forța motrice a istoriei face schemele nestatornice, pe care le credeam veșnic fixate, de la origini, în privința timpului, a spațiului și a ființei. A ajunge să gândești, cum o va face Montaigne, că nu avem niciun acces la ființă, că nu suntem în contact decât în trecere, este rezultatul elaborării gândului care merge dincolo

de disconfortul civilizației, pentru a trage cele mai potrivite consecințe epistemologice și metodologice. Criza este aici benefică, pentru că ea deschide ochii asupra confuziei între prejudecăți și exercițiul judecății, între forța iluzorie a dogmei și pregnanța înșelătoare a formei în căutarea adevărului.

Manierismul înscrie simultan importanța crizei, angoasa care se naște din ea și speranța pe care ea o conține, precum și noile orizonturi pe care le pregătește. Nu există decadentă: este o dezbrăcare de frunze moarte care lasă crengilor goliciunea unei *tabula rasa* pentru creșterea unor noi idei mai bine adaptate stării științei.

Puțin câte puțin, principiile cosmologiei copernicane, acceptate scurt timp cu indiferență, ca ipoteze generoase ale spiritului – doar ca exercițiu manierist, dacă este așa ceva – ar putea avea forța unei realități, dar curând forțele represive ale menținerii ordinii ideilor se precipită pentru a curma erezia. Zadarnic: ele demonstrează simultan puterea forței în opresiunea conștiințelor și neputința în domeniul adevărului. Copernic și succesorii săi reușesc să facă să pătrundă, nu fără greutate, în spirite, relativizarea noțiunii de centru. Autoritățile, deținătoare ale puterii, nu fac decât să se închidă mai mult în eroare, ceea ce face să crească distanța dintre putere și știință. Copernic și succesorii săi, Bruno, Kepler, Galilei, dau seama de dubla față a manierismului: distrugător al certitudinilor înlesnite de autoritatea tradiției, destabilizator al unei armonii prestabilite a științei, creator prin rațiunea critică, promotor al gândirii prin curiozitate și interogație.

Revoluția spiritelor nu se oprește în acest punct: teoriile matematice relative la nașterea și la multiplicarea infinită a numerelor și a combinațiilor lor, care până atunci nu se exersau decât în domeniul abstract al semnelor, primește o posibilă aplicare – care este cu atât mai mare, printr-o referință neașteptată, de ordin teologic, asupra puterii „infinite” a lui Dumnezeu, cum o face Bruno – în domeniul realității. Ideea de infinit își face o intrare furtivă în universul speculației, înainte de a fi aplicată de-a binelea universului. „Vârsta” manieristă păstrează constant această dublă față a unui timp de „criză”. Aceasta este toamna Renașterii, cu dubla sa greutate de frunze moarte și de fructe de cules. Se descoperă că pretinsa distrugere a fructelor științei dobândite și transmise nu era, de fapt, decât trecerea de la o metodă la alta, trecerea de la enunțul autoritar la interogația dinamică, de la dogmatism la capacitatea creativă a gândirii. Progresul rațiunii nu este posibil decât dacă întrebarea precede răspunsul, iar deloc atunci când răspunsul, deja formalizat în interiorul unui sistem de explicație global, gata să fie dat, împiedică orice întrebare. Se va spune că ceea ce este descris aici este revoluția înfăptuită de Renaștere. Fără îndoială, dar Renașterea este o revoluție deschisă, care se exprimă în exuberanța unei speranțe fără limite. Manierismul rămâne o filosofie, un mod de existență, o artă, un mod de expresie în timp de criză. Nu mai putem să încercăm orice fără a ni se reproșa și ne îndoim de capacitățile noastre. Criza scepticismului, care caracterizează sfârșitul secolului al XVI-lea, exprimă, în una din formele sale, natura ambiguă a manierismului. În aparență, o putem lua ca pe o ezitare, o inhibiție și chiar ca pe un recul al gândirii în fața inflației de știință. În fapt, îndoiala generalizată, departe de a fi o frână în urmărirea speculațiilor și a acțiunii, este trambulina unei readaptări a gândirii la real. O vom vedea mai târziu cu Descartes: îndoiala

metodică este primul pilon al stabilirii unei noi propuneri: mă îndoiesc, deci gândesc, deci exist. Este o concepție esențialistă și baroc-clasică, născută totuși din scepticismul vârstei manieriste, pe care o putem opune formulării existențialiste a unui Montaigne, care spune, în rezumat: trăiesc, nu știu ceea ce sunt, dar trăiesc; doar arta de a trăi ne interesează și ceea ce interesează din ceea ce gândesc, din moment ce trăiesc. În arta de a trăi, la dimensiunile omului, rezidă fundamentală și umana noastră preocupare.

În acești ultimi douăzeci de ani, s-a observat, de asemenea, elaborarea a numeroase încercări de aplicare a conceptului de manierism producțiilor culturale, îndeosebi în domeniul artelor și al literaturilor, cu o extensie la întregul Europei occidentale. Dacă Italia păstrează – ceea ce e drept – primul loc în recensământul și analiza operelor pe care le putem face să intre în această categorie formală, investigația a atins și Peninsula Iberică, Flandra, Anglia (îndeosebi în limbajul teatral și muzical) și țările din nord. Cele două orientări estetice: *terribilită*, în trena lui Michelangelo, și *venustă*, ca posteritate rafaelită, își continuă cursa lor aventuroasă de-a lungul epocii manieriste. Pe aceste două trunchiuri comune, au putut lua naștere și s-au întins tot felul de ramificații. *Terribilită* crește prin gustul stupefacției, ca efect al violenței și al sadismului, duse uneori până la fantastic și la monstruos, printr-o tehnică de hiperbolizare – direcție deosebită a anamorfozei – care rămâne fundamentul variațiilor manieriste. *Venustă* se înclină spre grație, apoi gracilitate, amplificând caracterul fragil al oricărui obiect frumos care, chiar dacă poate să suscite, potrivit adagiului romantic, o „bucurie veșnică”, rămâne legat de capriciile Fortunei și ale Morții. *Les Masques fragiles*, acest titlu al lui Jean Wiesgerber, aplicat rococoului, poate fi și al obiectelor estetice ale manierismului ivite din exploatarea frumuseții formale. Pe de o parte, găsim un hiperrealism pe punctul de a se orienta spre un fel de suprarealism, conducând spre neliniștitoarea ciudățenie, și un naturalism intensificat până la fantastic (vom observa aceeași cale în evoluția naturalismului secolului al XIX-lea spre producțiile sale de descompunere și recompunere). Pe de altă parte, se observă o exploatare a detaliului și a singularului, împinsă până la minuția liliputană în anumite opere flamande, o prețiozitate care se vrea o hiperbolizare a eleganței. Printr-o serie de variații genetice asupra formelor, artei manieriste îi place să se instaleze la extreme, tot atât de bine prin exploatarea singularului (în toate sensurile pe care poate să le acopere singularitatea, ca opoziție la plural și la normă), cât și prin reprezentările de masă, care preferă multiplicarea formelor singulare în acțiunile mulțimii (procesioni, sărbători, bătălii), mai curând decât un aranjament arhitectural tinzând spre grandios (această ultimă alegere va fi a barocului, iar nu a manierismului).

Retorica urmează o evoluție analoagă. Gustul pluralului se manifestă în efectele de repetiție, de acumulare, de multiplicare, care vor să dea seamă de bogăția lumii și de diversitatea ei, mai curând decât ipotetica sa armătură. Sintaxa se dislocă urmând jocurile de rupturi neașteptate sau meandrele unei *linea serpentina*, imitată după contururile statuii antice a lui Laocoon, recent descoperită. Figurile antitetice ale elipsei și ale hiperbolei dau seama de o alegere stilistică, ce constă în a oferi maximum de intensitate construcției, fie prin concentrarea enunțului, fie prin intensificarea sensului. Alegerea elipsei

și a stilului abrupt culminează cu *conchetto* – cristalizare a ideii după rețetele retorice care pot fi găsite în *artes memoriae* contemporane, pe care ni le-a dezvăluit Dames Frances Yates. Arierplanul ideologic care dictează această alegere a stilului pare a fi dat de intuiția unei rupturi între legile care guvernează realul și acelea ce acționează universul semnelor. Niciun discurs nu pare de acum a da seama de lucruri așa cum sunt (și cum am putea ști ceea ce sunt ele, spune Montaigne, din moment ce nu știm ceea ce este noțiunea de „a fi”). Dimpotrivă, îi revine discursului să se organizeze totodată ca artă de a ține discurs (există o estetică a cuvântului, bazată pe tehnici), ca artă de a convinge (dar este o înșelăciune, care consistă în a se deda, ca un jongleur, manipulării semnelor care nu dovedesc nimic, în afară de abilitatea jongleurului de a jongla cu cuvintele) și ca mijloc de semnificare. În acest ultim sens, retorica manieristă își descoperă fecunditatea și modernitatea: dacă nu este cu puțință de a avea acces la ființă, măcar să putem construi sens. Dacă nu este cu puțință să știm ceea ce este viața și lumea și noi înșine, măcar să putem da sens vieții, lumii și nouă înșine. Este foarte precis ceea ce încă ne învață Montaigne, maestru al gândirii, precum și al artei de a numi al întregii acestei epoci, depășind-o cu mai multe lungimi, pentru că el a înțeles tot atât de bine cauzele „crizei”, cât și mijloacele de a o utiliza pentru a scoate din ea ceea ce este mai bun. Această opțiune are un efect benefic: acela de a evita confuzia dintre cuvinte și ordinea lucrurilor. El introduce o autonomie a regulilor discursului și, în consecință, poate să își bată joc de această falsă elocvență, care vrea să ne facă să credem că, bine aranjate, cuvintele conduc negreșit la adevăr, pe când nu este vorba decât de un efect de stil. Prin aceasta, manierismul reafirmă înrudirea cu Renașterea; de care se diferențiază prin absența naivității. Aceasta este propriu unui timp al crizei, de a promova spiritul critic, pe când Renașterea, care reprezintă o adevărată revoluție, amestecă de-a valma realism și utopie, spirit științific și reverii idealiste.

Rămâne de reluat întrebarea despre invazia istorică a manierismului: nu există decât un manierism, acela care urmează Renașterea italiană și care se manifestă concomitent cu diversele renașteri naționale, în secolul al XVI-lea, în alte țări ale Europei? Putem reține ideea unui manierism etern, în felul în care am putut vorbi de un clasicism sau de un barochism etern? Putem considera rezonabil că nu există manierism în sine, că el se naște dintr-o deviere și că rămâne ca o trecere. Fenomenul manierizării este mereu dependent de o manifestare estetică prealabilă, fie ea barocă, clasică, romantică, realistă, scientiștă. Poartă, de asemenea, în el germenii propriei distrugerii în profitul unui nou echilibraj. În acest sens, s-au putut confunda o vreme manierismul cu barocul, pentru că primul era purtătorul unei moșteniri parțial acceptate de către celălalt, care se situează totuși într-o perspectivă și într-o finalitate ultimă total diferite. Părerea mea actuală este că, din motive de claritate, este mai bine să menținem cuvântului „baroc” caracterul istoric, ca eră de civilizație, care acoperă secolele al XVII-lea și al XVIII-lea europene, și care interacționează cu tendințe clasicizante. Dimpotrivă, putem să admitem perfect că există manierisme (în arta romană, în epoca postgotică, prin variații asupra barocului, clasicismele, romantismul, realismele și naturalismele) cu caractere similare, precum emergența deosebită a unui gust etern pentru manierizare, drept mărturie că există un sens al subversiunii care

poate lua forme neașteptate, aparent inofensive, în interiorul oricărui sistem de normalizare aducător al unei căi drepte. Manierizarea este o bufonerie în jurul puterii: nu este de mirare că funcția „bufonului regelui” a fost oficializată în secolul al XVI-lea prin recunoașterea rolului pozitiv și purificator al conștiinței critice cu privire la cei asupra cărora puterea oarbă nu mai poate nimic să facă...

Acestea sunt orientările principale luate de lucrările despre manierism în cursul ultimilor douăzeci de ani. Cum va putea constata și cititorul, nu au fost, de la publicarea cărții mele, devieri notabile de orientare în privința conținutului noțiunii de „manieră” și de manierizare. Linia de cercetare a fost urmată într-un fel continuu, aducând câteva lămuriri complementare. Lucrările aplicative au dezvoltat și aprofundat conținutul, sector după sector. Doleanța mea ultimă este ca această carte mică, pătrunzând în domeniul lingvistic și cultural românesc, să-și joace eficace rolul: a aminti izvoarele conceptului de manierism, a arăta relevanța, a degaja modernitatea prin integrarea în actualitate. O actualitate cu atât mai presantă, cu cât reînnoiește fără încetare momentele de criză, care sunt tot un moment de gestație.

Claude-Gilbert Dubois

Bibliografie complementară:

Nu este vorba aici de o trecere în revistă exhaustivă a lucrărilor care au apărut despre manierism între 1979 și 1999, ci doar de o alegere de texte critice esențiale, ca un adaos al bibliografiei minimale și oprite la 1979, trecute la sfârșitul lucrării. Ordinea clasării este ordinea cronologică a publicărilor.

Carmine Benincasa, *Sul Manierismo come dentro a uno specchio*, Roma, Officina Edizioni, 1979;

[Vom regăsi în această culegere de eseuri, apărută la câteva luni după *Le Maniérisme*, un capitol consacrat analizei critice a prezentei lucrări.]

Pierre Barucco, *Le Maniérisme italien*, Paris, P.U.F., 1981, coll. «Que sais-je ?» nr. 1897;

Maniérismes, numéro spécial de la „Revue de Littérature Comparée”, Paris, Didier, 1982, nr. 3, juillet-décembre 1982;

[Acest număr, sub coordonarea lui Gisèle Mathieu-Castellani, cuprinde, în introducere, un bilanț al cercetărilor efectuate în această perioadă asupra conceptului de manierism, precum și contribuții ale lui F. J. Warnke, A. M. Boase, T. Klanicsay, J. Bousquet, F. Hallyn, O. de Mourgues, B. Pelegrin, D. Dalla Valle. Am adus și eu propria contribuție cu un articol despre „imitarea fără limitare”.]

Manierismo e Letteratura: atti del Congresso Internazionale (Torino, 12-15 Ottobre 1983), Torino, Albert Meynier, 1986;

[Acest solid volum de 630 de pagini, sub coordonarea editorială a lui Daniela Dalla Valle, conține un număr considerabil de contribuții sub aspectele literare ale manierismului, începând din secolul al XVI-lea, cu prelungiri în secolul al XVII-lea spaniol și cu o extensie până în epoca contemporană. Am participat cu un articol despre „idee, obiect,

- mâna: mod de producere a operei manieriste și principii fundamentale ale unui realism subiectiv”]
- Patrik Mauries, *Maniéristes*, Paris, Editions du Regard, 1983;
[Frumoasă carte de artă, cu ilustrații în detaliu, îndeosebi asupra mâinilor și a fețelor, cu un text introductiv stimulant.]
- Francesco Zeri, *Renaissance et pseudo-Renaissance*, tr. franceză, Paris, Rivages, 1985;
- Claude-Gilbert Dubois, *L’Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985;
Le Baroque en Pologne et en Europe, Paris, Inalco, 1990;
[Această lucrare, sub coordonarea Mariei Delaperrière, conține texte referitoare la trecerea de la Renaștere la baroc, mai ales contribuția mea „Renaissance, maniérisme, baroque : réflexions sur un mode d’engendrement”]
- Géralde Nakam, *Montaigne: la manière et la matière*, Paris, Klincksieck, 1991;
[O serie de studii pătrunzătoare care plasează cartea lui Montaigne într-o perspectivă manieristă, totodată ca operă a gândirii și ca operă de stil.]
- Walter Friedlander, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, tr. franceză de Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1991;
[Traducere franceză a lucrării apărute în engleză, la New York în 1957, și citată la bibliografie.]
- Linda Murray, *La Haute Renaissance et le maniérisme (1500-1600)*, tr. franceză a originalului englez *Hight Renaissance and Mannerism*, de Florence Lévy Paoloni, Paris, Themes Hudson, 1995;
- Andrée de Bosque, *Mythologie et maniérisme*, Paris, Albin Michel, 1995;
[Trecere în revistă și analiză a operelor picturale, îndeosebi din Flandra și Olanda, urmând figurile mitologice de predilecție.]
- Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque en France et en Europe*, Paris, P.U.F., 1995;
[Capitolul I, despre „genealogia formelor”, face bilanțul asupra modului de generare de la manierism la baroc.]
- Antonio Pinelli, *La Belle manière: anticlassicisme et maniérisme dans l’art du XVI^e siècle*, tr. franceză după originalul italian *La Bela maniera*, de Béatrice Arnal, Paris, Librairie Générale Française, 1996;
- Daniel Arasse et Andreas Tönniesman, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, coll. «L’univers des formes»;
[Lucrare de istoria artei, revistă panoramică a operelor de artă europeană, cu o recapitulare a istoriei și a conceptului de manierism.]
- Claude-Gilbert Dubois, *La Poésie au XVI^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999;
[Reeditare a unei lucrări apărute la Paris, Bordas, 1989, conținând un studiu despre manierismul postgotic de la începutul secolului și postrenascentist de la sfârșitul secolului, în producția poetică franceză.]

CONDIȚIA POETULUI ȘI A POEZIEI ÎN LIRICA LUI NICOLAE DABIJA

The condition of the poet and poetry in the lyrics of Nicolae Dabija

Along with the inescapable theme of love poetry, with the patriotic lyricism that aimed at the national rebirth of Bessarabian Romanians, or the poetry of religious sentiment, poetic arts or, rather, poetry about the status of the poet and poetry is one of the major themes of Dabijan creation. In the good tradition of genre creations in Romanian literature and in the descendants of some illustrious forerunners – starting with Eminescu, Coșbuc and Goga, continuing with Arghezi, Blaga and Barbu and ending with Labiș, Stănescu or Păunescu – Nicolae Dabija transfigures lyrically, in many of his creations, definitions of poetry or thoughts regarding the status of creators of art and even stories, with subliminal horticultural intention, addressed to congeners.

Key-words: *poetry, poetics, poetic art, status, lyrics*

Introducere

Conceptul de *artă poetică*

Se observă frecvent, în ultima vreme, în scrierile unor critici literari ori teoreticieni ai literaturii, tendința de pune semnul egalității între conceptul de *poetică* și cel de *artă poetică* – suprapunere de natură a genera confuzie nu doar în rândul cititorilor, ci și în cel al specialiștilor în domeniu. Efectuarea unor delimitări conceptuale și a unor precizări terminologice în cazul celor două noțiuni ni se pare a fi absolut obligatorie. O sursă de confuzie poate fi chiar etimologia cuvântului *poetică*. Derivat din adjectivul grecesc *poietikos*, care e înrudit cu substantivul *poietes*, „făuritor” sau „poet”, termenul poetică poate sugera faptul că s-ar aplica doar poeziei. În realitate, în utilizarea sa modernă, termenul se aplică unei teorii descriptive generale a literaturii, ca atunci când Tzvetan Todorov vorbește de o „poetică a prozei”. După cum bine se știe, cea mai timpurie teorie a *poeticii* se găsește în *Poetica* lui Aristotel, care este, în primul rând, un studiu al artei de a compune poezie (sinonimă cu tragedia). Teoriile moderne ale *poeticii* sunt, ca și teoriile naratologiei, legate în principal de structuralism și completează noțiunea aristotelică fundamentală, încercând să definească și să descrie proprietățile distinctive ale literaturii în genere.

În Antichitate, la Aristotel și Horațiu – spune Aliona Grati într-un recent *Dicționar de teorie literară – poetica* desemna totalitatea normelor referitoare la arta compoziției în versuri, fixând sensul tradițional al termenului ca ansamblu de reguli pentru alcătuirea unei opere literare. Poeticile clasice au un *caracter normativ*, reglementările lor privesc

¹ Universitatea de Stat din Moldova.

domenii diferite: metrică și versificație, procedee stilistice legate de vocabular ori de sintaxă, dar conțin și principii mai apropiate de estetica sau de filozofia textului literar.²

În epoca modernă însă, termenul de *poetică* se aplică unei teorii descriptive generale a literaturii care tratează aspectele legate de natura intrinsecă și de funcția textului literar. La rândul său, esteticianul Nicolae Balotă, într-un *Argument* plasat în fruntea volumului său *Arte poetice ale secolului XX*, observă că *de facto* teoria poeziei și poetica se suprapun adeseori, drept pentru care încearcă să efectueze o disociere terminologică între cercetarea *tehnicii poetice* și cea referitoare la *artă poetică (ars poetica)*. Arta poetică – precizează Nicolae Balotă – „reprezintă de cele mai multe ori crezul poetic al scriitorilor, un fel de *apologia pro arte sua*”, sau, altfel spus unele „teze și idei referitoare la condiția poetului și a creației sau la raportul dintre poet și propria sa artă”³. Așadar, în timp ce *poetica* reprezintă o ramură a teoriei literare care se ocupă de analiza și descrierea sistemului de procedee artistice ale operei literare, *arta poetică* este o operă literară în care scriitorul își exprimă plastic viziunea personală despre artă și procesul de creație, crezul său literar, programul și chiar unele opinii privind arta de a scrie.

Tratatul de estetică literară al lui Aristotel, intitulat *Poetica*, a influențat nu mai puțin celebra *Ars poetica* (epistola *Ad Pisonis* – *Către frații Piso*) a lui Horațiu și mai apoi, *L'art poétique (Arta poetică)* a lui Boileau (1674).

În epoca modernă, după modelele clasice oferite de Horațiu și Boileau, numeroși poeți au ținut să-și formuleze principiile și opiniile referitoare la rostul artei, al poeziei și al artistului în societate etc. în creații lirice cu caracter programatic (în care și-au expus crezul estetic, programul artistic). Așa încât, încercând să o definim, vom spune că *arta poetică* – în calitate de specie a liricii culte –

este o poezie cu caracter programatic în care autorul își expune, într-un mod mai mult sau mai puțin explicit, propriile opinii, sentimente, idei referitoare la concepția sa despre artă și despre poezie în general, la menirea poetului și la programul său artistic, estetic⁴.

Fiindcă arta poetică reprezintă, în fond, o categorie tematică, uneori tema respectivă îmbracă forma altor specii lirice, cum ar fi epistola (Horațiu: *Ad Pisonis*), poemul (M. Eminescu: *Epigonii*), imnul (O. Goga: *Rugăciune*), elegia (Gr. Vieru: *În limba ta*) ș.a.

În vasta operă poetică a lui Nicolae Dabija – pe lângă speciile lirice mai sus menționate – întâlnim alte câteva precum meditația, psalmul, doina etc., definirea artei poetice fiind una dintre temele majore ale liricii sale și

² Aliona Grati, „Poetică”, în *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Ediția a II-a revizuită și completată, Chișinău, Arc, 2018, p. 387.

³ Nicolae Balotă, „Argument”, în *Arte poetice ale secolului XX. Ipoteze românești și străine*, București, Minerva, 1997, p. 2.

⁴ Liviu Chiscop, „Arta poetică”, în *Teoria literaturii. Concepte operaționale*, Bacău, Bacovia, 2013, p. 98.

chiar o condiție intrinsecă a modului său de a fi în poezie.

De la un volum la altul – observa, cu îndreptățire, esteticianul Alexandru Burlacu într-un articol despre *Poetica lui Nicolae Dabija* –, artele poetice exprimă o conștiință individuală asupra problemelor de creație, identificând de fiecare dată statutul poetului și al poeziei, particularitățile universului său artistic, pe scurt, relațiile lui cu viața și cu moartea [...]. Poeții cu intuiție excepțională sunt, de regulă, originali în explorarea virtualităților cuvântului, în exprimarea, în cazul lui Dabija, a văzutului nevăzut⁵.

Simbolistica „ochiului al treilea”

O astfel de artă poetică este chiar poezia titulară a volumului de debut – *Ochiul al treilea* (1975). Apropiat ca viziune de *lăuntricul ochi-vedere în acțiune* al lui Nichita Stănescu, *Ochiul al treilea* al lui Nicolae Dabija este și el un ochi interior, un ochi al intuiției și visului, cu ajutorul căruia poetul întrevede „rădăcinile lucrurilor” și „lăstarii” lor de mâine: „Amețitor, amețitor se-nvârt în jurul meu/ lucrurile văzute cu al treilea ochi;/ Toate lucrurile văzute cu ochii închiși/ le duc la capăt cu el;.../ Ce-am văzut cu ochiu-al treilea ieri/ va fi doar mâine cu adevărat”. Acest ochi mereu treaz face ca eroul liric al lui Nicolae Dabija să vadă, să audă și să simtă lucruri dintre cele mai neobișnuite, pe care le sugerează prin modalități de expresie ce sparg tiparele tradiționale, ceea ce îl va determina pe Mihai Sultana Vicol să scrie așa despre colegul său de generație:

Ca poet a debutat impetuos cu forța unei erupții și a fost un deschizător de generații de poeți [...]. Și el, și Grigore Vieru au manifestat aceeași smerenie și atașament față de cele sfinte. În sufletul său avea ceva din Sfântul Augustin. În eul său a rămas fidel educației primite de la părinții lui, adică a rămas un om legat de satul său⁶.

Astfel, sesizând comuniunea dintre zumzetul albinelor și cel al stelelor, Nicolae Dabija detectează și distilează esențele prin prisma aparențelor: „Ascult zumzetul stelelor, seara, și-mi pare/ că-aud niște albine trudind în livadă: ... atâta liniște se lasă pe pământ,/ că se aud luminile de mâine/ și imnul cum se teme de cuvânt; lumina foșnește ca grâu; Iar în cerul de nămete/ dorul lor urnea planete”. Referitor la acest sentiment al dorului în lirica dabijiană, Dumitru Matcovschi spunea:

Dorul la șaptezeciști nu e doar obiect liric, e și o „putere impersonală care subjugă” și o „vrajă” și „o boală cosmică”. Ba chiar și poezia pentru Nicolae Dabija nu e, cum era pentru mine de exemplu, cântec, lacrimă, tremur, fior, e un peisaj al sufletului, poetul fiind, citez, „un fidel caligraf”. Poemul, scrie Nicolae Dabija în unul din poemele sale, e ca un secret din care nimeni nimic n-a aflat, cine-și spune numele cade în anonimat⁷.

⁵ Alexandru Burlacu, „Poetica lui Nicolae Dabija”, în *Philologia*, LV, nr. 3-4 (267-268), mai-august 2013, p. 3.

⁶ Mihai Sultana Vicol, „Simțirea lui se aude în noi”, în *Literatura și Arta*, nr. 20 (3949), 20 mai 2021, p. 6.

⁷ Dumitru Matcovschi, „Același poetul, aceeași poezia”, în *Moldova suverană*,

Într-adevăr, în amplul poem *Aceste peisaje ale sufletului*, din volumul *Ochiul al treilea*, poezia e definită astfel de către autor: „Toate aceste poezii nu-s decât/ peisaje ale sufletului,/ decât lumina ce-o-mprășteie fructul,/ că vezi să-ți scrii în preajma lui poezia,/ un peisaj al sufletului:/ patria, alt peisaj: dragostea,/ disperarea, primăvara, copilăria – aceste peisaje ale sufletului,// prin care noi trecem, mirându-ne: priviți – munții, norii,/ păsările, frunzele, ne seamănă nouă...” În același poem întâlnim și o definiție oximoronică a poeziei: „poezia e o bucuroasă tristețe,/ ea poate fi făcută doar anonim,/ e ca un cântec pe care nu-l auzi/ din cauza liniștii...” Iar în secvența a doua a aceluiași poem, autorul se autodefiniște astfel: „Acestor peisaje ale sufletului/ eu le sunt fidel caligraf.../ Toate lucrurile au câte-o aură/ de praf, de propriul praf...”, pentru ca în final poetul să fie definit, în chip paradoxal, astfel: „Lumina e luată de vânt,/ peste câmpiile-ntinse din steme./ Nu-s poet, sunt/ cel născocit de poeme.” Tot în *Aceste peisaje ale sufletului* e prefigurat caracterul mesianic ale unei bune părți a liricii lui Nicolae Dabija, poezia având – în concepția sa – implicit funcția anticipării idealurilor unei lumi virtuale: „Va fi o zi, va veni o zi.../ un soare din an, adevărat,/ simți cum te cearcă, mai des,/ ca un vers neterminat...” Iar într-un alt poem al aceluiași volum de debut, autorul consideră că ceea ce contează cu adevărat, pentru poezia sa, e un punct de vedere asupra lucrurilor, căci „de câmpiile acestea, de frunzele acestea/ sufletul meu mi se umple;/ nu lucrurile întâmplare le cânt,/ ci pe cele care-aș fi vrut să se întâmple” (*Eseu*). Referitor la acest caracter mesianic al unora dintre creațiile lirice ale lui Nicolae Dabija, criticul Adrian Dinu Rachieru spunea:

Efuziunile incantatorii capătă tonalități oraculare, urgențele Istoriei îl obligă să-și aroge un *rol mesianic*, împăcând grația lirică și prospețimea metaforei cu imprecizia nutrită de vigoare civică, cântând, precum altădată Goga – ca tribun și cărturar – durerile neamului și toate, dorurile interzise” [...]. Pentru N. Dabija, fiecare poem este „ca o scrisoare”. Elegiac și misionar, așadar, poetul – instalat, la start, în imaginarul neoromantic – scrutează acum, apăsător de tirania realului și presiunea evenimentelor, prezentul, iradiind speranță (tocmai prin poetica visării, pendulând între real și mitic). Și o face cu sentimentalitate și luciditate, deopotrivă⁸.

În spiritul neoromantic pe care-l sesizează Adrian Dinu Rachieru în creația poetică a lui Nicolae Dabija, poezia este un dat divin, e idealul, „luceafărul clar” etern, e darul sacru, pentru că e „preasfânt/ văzduhul dintre fruct și floare”, ea este expresia preaplinului existențial, este „ură” și „iubire”. În concepția lui N. Dabija, poezia augmentează dimensiunile lucrurilor, dar le și interiorizează: „Privesc lucrurile ca printr-o lacrimă,/ ca printr-o lupă le văd mărite –/ iată câmpiile, iată frunzele,/ cum îmi par nesfârșite!// De câmpiile acestea, de frunzele acestea/ sufletul meu mi se umple” (*Eseu*). În același *Eseu*, Nicolae Dabija definește poezia utilizând, la un moment dat, schema

miercuri, 15 iulie 1998, p. 3.

⁸ Adrian Dinu Rachieru, „Nicolae Dabija – neoromantism și mesianism”, în *Poeți din Basarabia*, București, Editura Academiei Române, Chișinău, Știința, 2010, p. 282.

specifică figurii de stil numită *chiasm*: „risipă de cuvinte e poezia,/ risipă de poezie sunt cuvintele”. Sau acest dublu *chiasm*, dintr-o poezie fără titlu: „zburând, nemaștiind că zbori,/ murind, nemaștiind că mori”. Nicolae Dabija preferă, așadar, poezia în ipostaza de forță generatoare de viață. Poezia trebuie să sugereze o multitudine de sensuri și idei în cuvinte puține: „Să scrii poezii lungi/ cu cuvinte puține...” Sau, ca și Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, poetul e chemat să „sporească a lumii taină, întrucât imperativul categoric al artei e acela de a spori „lumina”: „Scriind – să sporești/ ale foi lumine!” (*Eseu*) Tot aici, într-o altă definiție, poezia e văzută de Nicolae Dabija drept un joc, o consecință a libertății de imaginație: „Să-ți scrii poeziile toate din nou,/ punând în loc de cuvinte fâșii de soare,/ iar tu să treci de la cuvânt la cuvânt/ ca flacăra de la lumânare la lumânare.” În sfârșit, tot în *Eseu*, N. Dabija își exprimă tranșant convingerea că adevărata poezie este aceea angajată, militantă scrisă pe câmpul de luptă: „Poeți care-și scriu poeziile în săli de lectură/ și poeți care și le scriu pe câmpul de luptă/ cu propriul sânge pădurile/ cântate de ei înfrunzesc”.

Referindu-se la această fațetă a poeziei dabijiene, criticul literar Alexandru Burlacu spunea:

Pentru poetul postmodern, inaderența la tipul de poet tribun e un blazon, la Dabija, dimpotrivă, poezia, fără componenta mesianică, e o „aripă sub cămașă”. Așadar, esențial pentru poetica lui Dabija rămâne și astăzi caracterul paradoxal al imaginarului, al întregului său sistem poetic, al relațiilor lui antinomice⁹.

La rândul său, istoricul literar Ion Rotaru constata că *Ochiul al treilea*

nu înseamnă refugierea într-un transcendent turn de fildeş, o smulgere definitivă din realitatea tiranică a istoriei ce se desfășoară sub ochii noștri. *Ochiul al treilea* ne propune un tărâm al poeziei purificate de scoriile terorii istoriei, oferă poetului o tribună sau un soclu care să domine prin vis și viziunea suprafirească a artei¹⁰.

Definiții ale poetului și poeziei

În 1975, Nicolae Dabija plasa, în finalul volumului de debut, o odă închinată creatorului de artă, făuritorului de frumuseți artistice. Alcătuită, compozițional, din două catrene de factură clasică/ tradiționalistă, cu ritm trohaic și rimă îmbrățișată, *Frumusețe* ne trimite cu gândul atât la mitul estetic, al jertfei pentru creație, din eposul național, cât și la cel erotic, avându-i ca protagoniști pe Orfeu și Euridice, căreia privirea îndărăt i-a fost fatală. Iată versurile: „Rănită-i frumusețea, și zidarul/ se duce-ncet, fără a privi-napoi;/ nu s-au stricat nici schelele mai noi/ și nici nu s-a uscat pe ziduri varul.// Un suflu simte parcă-n el, sfințit,/ temându-se cu-n ochi a cerceta,/ de parcă cu-o privire-ar dărâma/ tot ce-a lăsat în urma lui zidit”.

⁹ Alexandru Burlacu, „Poetica lui Nicolae Dabija”, în *Philologia*, LV, nr. 3-4 (267-268), mai-august 2013, p. 12.

¹⁰ Ion Rotaru, „Nicolae Dabija”, în *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, București, Editura Dacoromână, 2009, p. 968.

Motivul genialității artistului creator de frumos e întâlnit și în alte piese lirice dابییene, un exemplu fiind aceste versuri din finalul poemului *Orfeu*: „Când cântă:/ o moarte se amână/ și iarba se face mai verde.../ Cuvintele-arar le îngână/ ca și cum, de le-ar spune, le-ar pierde...// Nemaștiind în vechi lumine, –/ (o, îndoilei atâtea cernu-!) –/ etern – din urmă-i, cine vine:/ Euridice sau Infernul?!”

Cântecul orfic atotecuprinzător, ferit de privirea iscoditoare, nefastă a lui Orfeu ieșind din Infern – spunea criticul Theodor Codreanu –, trebuie să accepte ambiguitatea Ființei. Altfel spus, poetul nu trebuia să-și pună întrebarea cine vine din urma lui: Euridice sau Infernul? Între, se află adevărul, profund dramatic. De aceea, trebuie răspuns la întrebarea eminesciană: *Unde vei găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?* Soluție grea, fiindcă trebuie regăsită *limba adamică*, „cuvântul dintâi”, cum zice Demiurgul în *Luceafărul*, limbă pe care au încercat s-o recupereze toți marii poeți ai lumii”¹¹.

O posibilă definiție a creatorului de frumos în ipostaza de poet liric – care ar vrea să scrie „o poezie, să palpitate ca inima” –, ne oferă autorul *Ochiului al treilea* și în aceste versuri din *Jurnal*: „Nu răsfoi această carte/ ca și cum nimic nu-i spus:/ între paginile șase și șapte/ atâtea foi, cititorule, nu-s...// Nu citi prea repede filele,/ s-ar putea frumusețea să-ți scape./ Printr-o ureche de ac trec cămilele/ către proverbe să se adape...// Poetul e cel care iar și iar –/ cu viața lui toată risipă –/ din răputeri, în fiecă seară,/ reține-nserarea cu-o clipă.” Esența poetică *Ochiului al treilea – a vedea nevăzutul și a auzi neauzitul* – descinde din trunchiul viguros al eminescianismului: „Iară ochiunchis afară înlăuntru se deșteaptă”. De altfel, e știut că Nicolae Dabija a închinat lui Eminescu mai multe poeme, între care cel mai izbutit, strălucind prin desăvârșire artistică, este cel intitulat chiar *Eminescu* (din volumul *Aripă sub cămașă*, 1989):

Când mă gândesc
cât de mult
ne iubise
izvoarele,
și codrii,
și doinele
ce au fost a-l cunoaște –
îmi vine să cred
că poezii mari
își aleg
popoarele
în mijlocul cărora
au
a se naște.

Dacă în volumul de debut, Nicolae Dabija vedea, cu un ochi lăuntric („înlăuntru îndreptat”) ceea ce „alții n-au să vadă”, în volumele care au urmat

¹¹ Theodor Codreanu, „Nicolae Dabija și poetica zborului”, în *Scriitori basarabeni*, București, Editura Academiei Române, 2019, p. 109.

– deși imaginea lumii este acum sensibil diferită – tema poetul și poezia capătă parcă o amplitudine sporită de la o carte la alta, fiind reluată cu insistență. O astfel de poezie despre poezie este, de pildă, *Rugă* din volumul *Zugravul anonim* (1985), din care criticul Mihail Dolgan reproducea, într-un articol, această strofă finală: „Rugă-cântec, rugă-plânset, rugă-blestem/ (naivă, credulă, nebună)/ de aed care crede cu un poem/ c-ar putea face lumea mai bună.” „Poetul – comenta criticul în volumul *Literatura română postbelică* – crede cu toate fibrele ființei sale în efectul magic al slovei artistice, în forța transformatoare a acesteia”¹². Un alt comentator e de părere chiar că libertatea fanteziei din *Ochiul al treilea* e înlocuită, în unele creații ulterioare, cu libertatea „nebunului”, știut fiind că „nebunul” este – și în alte literaturi – cel care spune adevărul până la capăt.

Metamorfoza cea mai evidentă – constată, în acest sens, Alexandru Burlacu – e în ciclul „Săgeată înfiptă-n aer”, unde poetul e deja un virtuoz al scrisului evaziv, uneori chiar subversiv [...]. O precizare se impune totuși. Libertatea fanteziei este exaltată și exersată ingenios cu un fals sentimentalism, pentru a recurge programatic la un registru de aluzii echivoce, la o simbolistică plină de ambiguități și ambivalențe¹³.

În spatele aparențelor, al falsului sentimentalism, se ascund tragediile creatorului angajat, nevoit să trăiască într-o lume în derivă, „o Arcadie în negativ” care era Moldova în anii regimului sovietic.

La Dabija – constată, cu justete, Alexandru Burlacu – libertatea în zborul fanteziei duce (în „Săgeată înfiptă-n aer” din volumul *Apă neîncepută* 1980) la libertatea unui joc al nebunilor. Eul poetic, un fals naiv, vede un soare bătrân, zgâriat de păsări, care s-a răcit de tot, pe care „un nebun îl trage de raze,/ așa părându-i-se mai frumos”. Poetul, care îl cântă pe Homer, vede cu ochiul lăuntric ceea ce nu voiau să vadă poeții care își sincronizează pulsul inimii cu bătaia de cap a regimului. Vederile ochiului lăuntric echivalau, în anii „stagnării”, cu un act de curaj pentru care disidenții erau condamnați la tăcere sau izolați în psihiatrii¹⁴.

Tot din volumul *Apă neîncepută* face parte tulburătorul poem *Dreptul la eroare*, având ca temă responsabilitatea pe care trebuie să și-o asume nu doar poetul, ci scriitorii, în genere, care se adresează nu doar contemporanilor, ci și generațiilor viitoare. Inspirată din celebra zicere a lui Miron Costin – cel dintâi poet cult din literatura noastră – conform căreia „nici iaste șagă a scrie ocară vecinică unui neam, căci scrisoarea iaste un lucru vecinic”, Nicolae Dabija exprimă, în *Dreptul la eroare*, un patetic *credo* al său, acela că „poeții nu au dreptul la greșală”: „Poeții nu au dreptul la eroare, / cum ei depozitează adevărul, / în jurul lor se-adăugă, lin, veacul:/ precum în jurul sâmburelui – mărul”. Dând o înaltă apreciere menirii aedului în cetate sau, prin extensie, rolului poezilor în viața unui popor, autorul decretează: „De ar muri aezii într-o țară –/ colo-ar trăi cel mai sărac popor;/ o, parcă i s-ar smulge unei flori/

¹² Mihail Dolgan, „Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări”, Chișinău, Tipografia Centrală, 1988, p. 546.

¹³ Alexandru Burlacu, „Poetica lui Nicolae Dabija”..., *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*, p. 6.

mireasma toată c-un aspirator; // graiu-ar părea umil, și adevărul/ ar fi ca o armată părăsită/ în ploaie și-ntunerice, ce așteaptă/ de peste tot – să fie încolțită”.

Principii și idei din categoria celor mai sus menționate a formulat Nicolae Dabija nu doar în creațiile sale lirice, ci și într-o serie de interviuri sau articole. Așa, de pildă, referitor la condiția poetului și a poeziei în viața unui popor Nicolae Dabija exprima, în eseu *Necesitatea poeziei* (1985) concepții similare celor din *Dreptul la eroare*. „Poezia – spunea atunci autorul eseului – este o necesitate mai reală decât realitatea însăși” [...]. Tocmai de aceea „Poetul contribuie la bunăstarea patriei sale prin ceea ce scrie. Așa cum un arbore are nevoie de sol pentru a se prinde cu rădăcinile-n el, ca să nu-l ia vântul, un poet n-ar putea supraviețui fără aerul unei patrii concrete”.

Omăgiindu-l pe Nicolae Dabija cu prilejul aniversării a cincizeci de ani, un scriitor aromân vedea în *Dreptul la eroare* (1993) „o carte de suflet, densă, expresivă”, adăugând acest incontestabil adevăr: „Un tradiționalist”, Nicolae Dabija, vor zice unii. Multora le scapă modernitatea de fond a tradiționaliștilor, care nu s-au jucat nici o clipă cu poezia, cu literatura, cu frumosul”¹⁵.

Statutul poetului și al poeziei constituie și tema unei alte *arte poetice* din volumul *Apă neîncepută*, unde poetul crede cu fermitate că: „Vin vremi când liniștea e la cer strigătoare,/ când cuminenția comite cele mai multe/ erori;/ când tăcerea e mai asurzitoare/ decât scrâșnetul tramvaielor în zori.” (*Poetul*). În sfârșit, într-o altă creație memorabilă din *Apă neîncepută*, Nicolae Dabija sugerează că istoria devine, în unele epoci, în mod paradoxal, unica modalitate a poetului de a se referi la prezent. „Este timpul când apelul la istorie – scrie Alexandru Burlacu – devine unica șansă a artistului de a vorbi despre prezent, o modalitate evazivă de implicare în problemele cu adevărat stringente ale regimului totalitar”¹⁶. Așa se face că poetul, aflat sub teroarea istoriei, are teamă de o carte care ar cuprinde toate versurile ce încă nu le-a scris: „Mi-i teamă de o carte (o văd ades și-n vis), / pe care aş deschide-o-nfrigurat/ și-n paginile ei aş da-deodat’ – / de toate versurile ce încă nu le-am scris [...] Parcă mă văd citind – în acea carte/ doar pân’ la mijloc orice poezie./ știind ce-i scris, deodată, mai departe,/ cum dintr-un rând poemu-ntreg învie.” (*Mi-i teamă de o carte*).

Tema *condiția poetului și a poeziei* va fi reluată și perpetuată, de Nicolae Dabija, cu și mai mare insistență în cel de al treilea volum al său de versuri – *Zugravul anonim* (1985), care se deschide chiar cu această, oximoronică, *artă poetică*: „Precum un cerc cu centrul în afara sa,/ precum o secundă, în care începe Vecia,/ precum un cer născocindu-și propria stea – / poezia” (*Poezia*).

O patetică pledoarie *pro-domo*, în apărarea poeziilor și a poeziei, este – în același volum – poemul *Memoriu*. Elaborată în manieră postmodernistă, caracterizată adică prin ironie și autoironie, dar și prin spirit ludic, această

¹⁵ Hristu Căndroveanu, „Nicolae Dabija”, în *Deșteptarea. Revista aromânilor*, nr. 9, septembrie 1998, p. 2.

¹⁶ Alexandru Burlacu, „Poetica lui Nicolae Dabija”..., *op. cit.*, p. 5.

însolită *artă poetică* debutează astfel: „Stimate director general/ de la uzina de produs poeme,/ scuzați că Vă răpesc din vreme/ eu, al/ D-voastră zilier, cu umilință/ aș vrea să vă aduc la cunoștință:/ nu e de vină poezia/ că pe planetă s-a scumpit hârtia,/ și nici poezii nu-s de vină/ dacă cerneală-i mai puțină.” Iar în final, autorul conchide „că e nevoie încă de poezie/ pe globul-acesta./ Să se știe./ Cu toată dragostea și grija,/ al D-voastră,/ N. Dabija.”

O paradoxală *artă poetică* ar putea fi considerată și poezia *Homer*, înrudită, într-un fel, cu *Ochiul al treilea*, în măsura în care genialul aed-orb fiind-fusese capabil să vadă o lume „înlăuntrul lui”: „Amurgul e ca un drapel/ purtat prin sânge./ Nu aedul lacrima-și plânge -/ lacrima-l plânge pe el [...].// Orb, bate-aceleași cărări./ Și lumea cum – a câta oară?! – / nu o găsește în afară,/ o caută-nlăuntrul lui [...]. // În fața filelor gălbui/ mă-ntreb, cum bolți sunt zădărate:/ de n-ar fi fost orb – oare lui/ i-ar fi fost dat să vadă-atâte?!”

Și în *Aripă sub cămașă* (1989) există câteva piese lirice din categoria *artelor poetice*. *Precuvintele*, de pildă – poem de factură modernă, în vers liber și vers alb, cu măsură variabilă –, este un elogiu adus *cuvântului* în ipostaza sa de materie primă a poeziei. Nu e vorba însă, aici, de orice fel de cuvânt, ci doar de „acele cuvinte primordiale,/ din vremile când cuvintele declanșau lumi,/ când trăiau poeți visați de cuvinte...” Autorul consideră că: „A scrie cu precuvinte – e ca și cum/ ai scrie cu înseși/ obiectele și întâmplările;/ tu ai declanșa și tu i-ai stinge.” În secvența finală, poetul se imaginează revenit la „anul Unu”, capabil să domine Cuvântul „pulsând, sub mâna mea, ca o tânără fiară,/ fără să știu nici eu prea bine ce are de gând:/ să se lase-mblânzit/ sau, lăcomos, să mă sfășie...”

Militantismul artelor poetice

O remarcabilă *artă poetică* este, în *Aripă sub cămașă*, această *Scrisoare către cititor*, care anunță discret noua direcție, militantă, pe care se angajează lirica dabijiană de după 1989. Poetul se adresează, cu directețe, potențialilor cititori, întrebându-se retoric: „Izbuti-voi să zic ce te doare,/ c-un cuvânt pentru tine aparte?/ Fiece poem este ca o scrisoare,/ pe care ți-o trimit de departe./ Îmblânzi-voi cuvintele-n veci sfidătoare?!/ Cu-aceleași pietre și-aceleași mortar – / poți să înalți un altar./ Sau o închisoare./ Iartă-mi, rogu-te, acest vis nebunesc,/ naivitatea de-a crede că-ntr-un catren – / poate încape-un destin omenesc,/ raiul întreg, și ceva din infern.” Cât despre militantismul liricii dabijiene, e de precizat că acesta a generat reacții vehemente din partea unor critici. „Contestările poeziei lui Dabija – constată Alexandru Burlacu – veneau de obicei din partea poezilor de curte, deranjați de „poezia pură”, de caracterul ei orfic. După *Zugravul anonim*, criticile devin mult mai vehemente și vin din direcții diferite, de aici și ipostaza poetului de luptător pe metereze într-o cetate asediată. Mai cu seamă în *Aripă sub cămașă* (1989), volum cu un puternic filon publicistic, poezia militantă, învăluită altădată într-o imagistică ușor aluzivă, se declanșează într-un limbaj de tribun”¹⁷. Într-adevăr, Nicolae Dabija – „lider de generație”, animator al Renașterii basarabene și luptător ca nimeni altul pe baricadele românismului – este un creator cu conștiința deplină

¹⁷ Alexandru Burlacu, „Poetica lui Nicolae Dabija”..., *op. cit.*, p. 8.

a menirii sale în colțul zbuciumat de planetă unde i-a fost dat să viețuiască. Nu e întâmplător faptul că, în *Aripă sub cămașă*, Nicolae Dabija – ca și alți basarabeni – i se încredințează lui Eminescu prin acest catren pus chiar la început: „Nu obosește niciodată să răsară/ Luceafărul – steaua noastră polară!/ Steaua care – dacă ar cădea/ Ar trage întreg cerul după ea”. Aceleași teme a reînvierii sufletești a românilor basarabeni i se subsumează – tot în *Aripă sub cămașă* – și celebra *Baladă*, devenită una dintre cele mai populare melodii” grație creației compozitorului Teodor Chiriac. Între vocea orfică a lui Nicolae Dabija din această *Baladă* și melodia interioară a *Doinei* eminesciene, ambele de o profundă simplitate, există parcă o tainică legătură: „Cât trăim pe-acest pământ/ Mai avem un lucru sfânt:/ O câmpie, un sat natal,/ O clopotniță pe deal./ Cât avem o țară sfântă/ Și un nai care mai cântă,/ Cât părinții vii ne sunt –/ Mai există ceva sfânt [...]/ Cât Luceafărul răsare/ Și în cer e sărbătoare,/ Și e pace pe pământ –/ Mai există ceva sfânt./ Cât avem un sat departe,/ Și un grai ce n-are moarte,/ Cât ai cui zice „părinte!” –/ Mai există lucruri sfinte”. În aceeași ordine de idei, frumusețea graiului, a limbii române – la care ne-am referit și cu alt prilej – este un fenomen care poate întrece însuși lucrurile create de Dumnezeu: „Iertat ne fie, Doamne, acest grai/ și frumusețea lui care încearcă/ să-ntreacă lucrurile ce le ai/ fost izvodit, tot pentru dânsul parcă” (*Cronicarii*). Remarcând că în multe din poeziile lui Nicolae Dabija există o demnitate ca de statuarie, istoricul literar Ion Rotaru formula și această constatare pertinentă: „El se distanțează în anume chip, de realitate, o transcende, fără a se depărta prea tare de ea totuși, atât numai cât este necesar să o exorcizeze, să o domine”¹⁸. Unei astfel de realități aparțineau poezii conformiști, poezii „de curte”, obedienți Puterii, pe care Nicolae Dabija – capabil să schimbe, la nevoie, elegia în pamflet, cum bine remarcase Eugen Simion – îi discreditează fără cruțare în *Mierla domesticită* (1992). Autorul reia aici magistral ideea profetului fals, vituperând poezii de curte, afonia „păsărilor surde”: „Pasăre crescută cu grăunțe,/ ce s-a dezvățat demult să zboare,/ vezi cum vântul, umilit, tresare/ atingându-se de penele ei unse,/ și în ochii ei – cum cerul moare./ Mută umblă printre orătănii/ și adoarme grasă pe stinghii/ pasărea amiezilor pustii/ timpul-și pierde-n căutarea hrănilor/ sau batjocorită de copii./ [...] Numai ochii știu să o denunțe, când o boare de vântuț tresare,/ pe această mută zburătoare/ ce-a schimbat un cer fără hotare/ pe o troacă plină cu grăunțe.”

Despre poezii și despre poezie se face vorbire și în amplul poem *Întoarcerea lui Eminescu* – în care e rememorată odiseea neamului românesc din Basarabia – așezat în fruntea volumului *Dreptul la eroare* (1993) în care citim: „Ne-au bătut și cerul și pământul,/ vremuri grele au trecut pe-aici,/ ne ziceam: s-avem pâinică-n casă,/ fără poezie – om mai trăi [...]/ Asta e durerea noastră mută/ că visând să-și numere arginții –/ câte-un Iuda, la un colț de stradă,/ vinde-și și poezii și părinții.” Sau: „Căci la noi așa-i de la un timp –/ dacă-ngheață via sau puietii –/ pentru tot ce se întâmplă-n țară –/ nu răspund ministrii, ci poezii”.

¹⁸ Ion Rotaru, „Nicolae Dabija”..., *op. cit.*, p. 969.

Un simbol cu totul aparte în câteva dintre *artele poetice* ale lui Nicolae Dabija este *fulgerul*, care are, pe de o parte, rolul de a detuna răul și minciuna, iar pe de altă parte de a propovădui binele și adevărul. De aceea, poetul este asemuit cu preotul: „Poetul este ca preotul care aduce ploaia/ pe arșiță,/ cântând-o./ El spune cuvinte ce declanșează fulgere/ și ploaia la vremuri/ de secetă” (*Dreptul la iluzie*). E periculoasă această profesie de a fotografia fulgere – ne informează autorul volumului *Cercul lăuntric* (1998) – „aproape la fel de periculoasă ca viața însăși”, din pricină că uneori câte un fulger „lovește și în mine” și atunci poetul rămâne doar o frumoasă amintire: „Vă las ca amintire acest fulger/ care am/ fost” (*Fotograful de fulgere*). Referindu-se la poeme precum *Fulger înrourat* și *Fotograful de fulgere* – care au devenit, ulterior, titluri ale unor volume de versuri, Mihail Dolgan considera că acestea, „consfințesc simbolul „fulgerului” drept o imagine cu multiple funcții oximoronice care exprimă plenitudinar principalele esențe lirice ale universului artistic al lui N. Dabija”, căci fulgerul, în *artele poetice* ale autorului, „străluminează printr-o maximă trezie, întreg *cerul lăuntric* al creației, ozonificându-i și purificându-i lirismul atâteaînvăluitor”¹⁹. Nu putem merge mai departe înainte de afirma surprinzătoarea modernitate a poeziei *Fotograful de fulgere*, exemplară pentru consonanța indestructibilă între conținutul ideatic și forma artistică. Eliberată de rigorile prozodiei clasice, poezia se focalizează pe mesajul care constă în identitatea deplină între poet și fotograful de fulgere: „Eu fotografiez fulgere/ despiciând bezne,/ ceruri,/ sau brazi...” Inspirata metaforă din titlul poeziei îl va fi determinat pe criticul George Băjenaru din S.U.A. să scrie, în 1998:

Iată de ce cred, cu toată convingerea, că misiunea conștiinței poetului Dabija este una sfântă [...]. Cartea de poeme *Cerul lăuntric* atestă o îndelungă experiență literar-artistică, fondată pe o conștiință vizionară, de poet modern și hipersensibil la tot ce e valoare umană, un poet a cărui vocație a fost sorbită de Dumnezeuul geniului din popor, cum ar fi spus Eminescu²⁰.

Dacă unele poeme precum *Fotograful de fulgere* sunt de o modernitate fără cusur, altele, dimpotrivă, se remarcă prin clasicitatea formulei căutate, ca în aceste simpatice miniaturi din *Clepsidră*: „Precum pădurarul copacii buni de tăiat –/ moartea ne-nseamnă./ Nici n-a început vara/ și de-acum e toamnă./ Liniște asurzitoare,/ pe care – ca pe un poem – o înveți./ Nisipul din clepsidră/ e plin cu praf de poeți.”

O meditație pe tema *poetul* și *poezia* este și *Cetate asediată*, un poem superb, în cheie mesianică, al cărui titlu face aluzie la permenenta stare de teroare în care se află Basarabia. Este readusă în discuție, printr-o interogație retorică, ideea artei militante/ angajate, a implicării poeților în lupta pentru realizarea idealului național: „Ce caută poeții în bibliotecă,/ când ei sunt

¹⁹ Mihail Dolgan, „*Dorurile interzise* ale lui N. Dabija din perspectiva hermeneuticii”, în *Poezia contemporană, mod de existență în metaforă și idee*, Chișinău, Elan Poligraf, 2007, p. 517.

²⁰ George Băjenaru, „Nicolae Dabija: *Cerul lăuntric*”, în *Cuvântul românesc* (Hamilton-Canada), noiembrie 1998, p. 7.

așteptați pe baricade?!” Comentând poemul, Alexandru Burlacu concluzionează: „Aici aflăm chintesența poeziei sale, reductibilă la un adevărat apostolat cultural, pe care unii o tratează cu condescendență.”²¹. Într-adevăr, în această „cetate asediată” poetul, „mereu rănit când de cuvânt,/ când de cuțit”, născut să învingă, nu să plângă, are conștiința trăirii totale, ca în acest *Remember*: „Eu nu pot spune:/ mi se pare c-am trăit./ Eu am trăit cu adevărat./ Și-am suferit/ și-am sperat.../ Eu nu pot spune:/ mi se pare c-am trăit”.

Cititorul – ca instanță a comunicării

O artă poetică este și piesa lirică *Cititor de poeme* – din volumul *Psalmi de dragoste* (2014) – în care scriitorul se adresează cititorului ipostaziat în postura de instanță a comunicării: „Acest poem pe care-l citești/ nu există/ decât în imaginația ta,/ urmând de fapt să-l scriem împreună:/ eu – cuvintele,/ tu – restul.” Poem de factură modernă sub raport formal – asemeni multor altora din ultima perioadă de creație a lui N. Dabija – acest *Cititor de poeme* e surprinzător de modern și sub raportul conținutului ideatic, întrucât pare că autorul transfigurează liric aici concepte actuale privind estetica receptării: „De tine, de tine depinde viața poemului:/ eternitatea lui de o clipă,/ secunda în care se aciuiază vecia;/ iar acum: deschide fereastra/ să intre timpul/ în toate silabele lui.”

În sfârșit, un ciclu de inedite din 2016, intitulat *Indiminețări*, se încheie cu poemul *Chiar și azi* – meditație lucidă asupra condiției poetului și a poeziei în lumea contemporană. Sunt enunțate, de fapt, aici cele două principii ireconciliabile în teoria conceptului modern de poeticitate – poezia angajată/ militantă și „poezia pură”, care se exclud reciproc: „Chiar și azi, când în lume/ pentru poezie nu mai e loc,/ se mai scrie cu sânge,/ se mai scrie cu foc.// Chiar și azi, pentru-un vers/ chemat să împrăstie ceața,/ unii-și dau aere,/ alții-și dau viața.” Ca și în poemul *Testament*, unde autorul lasă drept moștenire trandafirul, și aici aflăm cele două direcții – mai sus menționate – ale poeziei: „Chiar și azi, pentru-o strofă,/ chiar și azi, pentru-o carte/ se condamnă la nemurire,/ se condamnă la moarte.// Chiar și azi – când cită-i/ poezia tot mai arare –/ pentru ea se mai trăiește, pentru ea se mai moare”. Cu toate acestea, finalul poemului e unul optimist: „Copilo, care citești bibliotecă/ cu-o lumină-n ochi tristă,/ nu crede ce zic cârcotașii –/ poezia există!”

Concluzii

Dacă ar fi să apelăm la metoda statistică, am observa că, din abundența creației poetice a lui Nicolae Dabija, tema *poetul și poezia* și-ar putea revendica vreo patruzeci de piese lirice. Circa jumătate dintre acestea conțin doar aprecieri întâmplătoare, fulgurante – dar tocmai de aceea extrem de memorabile și percutante – la temă. Formulate în câte o secvență, o strofă sau doar într-un singur vers. Cealaltă jumătate e formată din creații axate/ dedicate integral teoretizării rolului creatorului de frumos în lume și rostului artei în genere, precum și transfigurării lirice a unor opinii privind condiția poetului și a poeziei. Din această a doua categorie, a *artelor poetice* propriu-zise – unde

²¹ Alexandru Burlacu, „Poetica lui Nicolae Dabija”..., *op. cit.*, p. 11.

Nicolae Dabija se vădește a fi un redutabil critic de artă, teoretician al literaturii în genere și cu deosebire, al poeziei – am putea enumera aici, într-o ordine absolut aleatorie, poeme precum *Ochiul al treilea*, *Aceste peisaje ale sufletului*, *Dreptul la eroare*, *Poetul*, *Rugă*, *Memoriu*, *Poezia*, *Scrisoare către cititor*, *Mierla domesticită*, *Precuvintele*, *Fotograful de fulgere*, *Clepsidra*, *Eminescu*, *Trandafirul*, *Cetate asediată*, *Testament*, *Cititor de poeme*, *Despre construcția poemului*, *Doruri interzise*, *Și cărțile au suflet*, *Chiar și azi* etc.

Iar dacă ar fi să ne întrebăm ce aduce nou Nicolae Dabija prin creațiile lirice pe tema poetul și poezia, ar trebui să observăm, înainte de toate, că poetul ne solicită o atitudine empatică, invitându-ne să ne apropiem de aceste poeme ca de niște „peisaje ale sufletului” său mereu deschis către lume, către aspirațiile conaționalilor săi. Lumea poetului e una a „cerului lăuntric” ori o lume a unui „cerc de cretă”, o lume „în al cincilea anotimp”, o lume în care, deși „libertatea are chipul lui Dumnezeu”, totuși „pentru poezie nu mai e loc”, de aceea poetul trebuie să fie vigilent, să vadă și cu „al treilea ochi”, să fie „săgeată înfiptă-n aer” sau „o lacrimă care vede”, nu o „mierlă domesticită”, fiindcă „chiar și azi pentru-o carte/ se condamnă la nemurire,/ se condamnă la moarte.”

Poetică în întregime și profund lirică, creația dabijiană în genere, dar cu deosebire cea având ca temă *statutul poetului și al poeziei*, se sprijină – am zice – pe trei cariatide: adevărul, simplitatea și frumusețea. Toate aceste caracteristici, măiestrit imbricate cu o sensibilitate modernă acută și cu un excepțional dar de a se face ecoul celor mai adânci aspirații ale sufletului autohton concură la izbânda artistică a artelor poetice dabijiene. Nu întâmplător poate una dintre creațiile din această categorie se intitulează chiar *Frumusețe*. Poate că tocmai această îndeniabilă consonanță a adevărului ideatic, a fondului cu expresia artistică asigură succesul de public și de critică al poeziilor lui Nicolae Dabija, după cum în concomitența adevărului cu simplitatea și frumusețea rezidă puternica impresie pe care o produc *artele poetice* dabijiene. De obicei, autorul preferă expresia aleasă, capabilă – prin lirismul ei – să atingă limita profunzimii și o maximă intensitate emoțională. Cu siguranță că niciunul dintre poeții români contemporani, de pe ambele maluri de Prut, nu poate concura cu Nicolae Dabija în ceea ce privește truda lui asiduă și exigentă asupra cuvântului, asupra ritmului și rimei, asupra armoniilor interioare și exterioare ale versului. Numai prin atari proces acribios de elaborare a versurilor a reușit poetul să imprime naturalețe și perfectă cursivitate creațiilor sale lirice. Poeziile sale se disting atât printr-o compoziție strofică (tectonică) ingenioasă, cât și printr-o diversitate de tonalități. Multe dintre creațiile sale cultivă o poetică particulară, explorând intens esteticul poeziei populare, ceea ce le conferă însușiri precum muzicalitatea, melodicitatea și armonia. Iar cele subsumate temei *poetul și poezia* reușesc să sporească prestigiul omului de artă și cărturarului Nicolae Dabija, care a pledat ca nimeni altul, cu ardoare și patos cauza propriei arte (*apologia pro arte sua*), consacrandu-se plenar înaltei sale meniri.

BIBLIOGRAFIE

Balotă, Nicolae, „Argument”, în *Arte poetice ale secolului XX. Ipoteze românești și străine*, București, Minerva, 1997.

- Băjenaru, George, „Nicolae Dabija: *Cerul lăuntric*”, în *Cuvântul românesc* (Hamilton-Canada), noiembrie 1998, p. 7.
- Burlacu, Alexandru, „Poetica lui Nicolae Dabija”, în *Philologia*, LV, nr. 3-4 (267-268), mai-august 2013, pp. 3-12.
- Cândroveanu, Hristu, „Nicolae Dabija”, în *Deșteptarea. Revista aromânilor*, nr. 9, septembrie 1998, p. 2.
- Chiscop, Liviu, „Arta poetică”, în *Teoria literaturii. Concepte operaționale*, Bacău, Bacovia, 2013.
- Codreanu, Theodor, „Nicolae Dabija și poetica zborului”, în *Scriitori basarabeni*, București, Editura Academiei Române, 2019.
- Dolgan, Mihail, „*Dorurile interzise* ale lui N. Dabija din perspectiva hermeneuticii”, în *Poezia contemporană, mod de existență în metaforă și idee*, Chișinău, Elan Poligraf, 2007.
- Dolgan, Mihail, „Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări”, Chișinău, Tipografia Centrală, 1988.
- Grati, Aliona, „Poetică”, în *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Ediția a II-a revizuită și completată, Chișinău, Arc, 2018.
- Matcovschi, Dumitru, „Același poetul, aceeași poezia”, în *Moldova suverană*, miercuri, 15 iulie 1998, p. 3.
- Rachieru, Adrian Dinu, „Nicolae Dabija – neoromantism și mesianism”, în *Poeți din Basarabia*, București, Editura Academiei Române, Chișinău, Știința, 2010.
- Rotaru, Ion, „Nicolae Dabija”, în *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, București, Editura Dacoromână, 2009.
- Vicol, Mihai Sultana, „Simțirea lui se aude în noi”, în *Literatura și Arta*, nr. 20 (3949), 20 mai 2021, p. 6.

Recenzii / Comptes rendus

Gumă de șters englezește

Mircea Mihăieș, *Finnegans Wake*, 628. Romanul întunericului, Iași, Polirom, 2021, 880 p.

Metoda de lucru, intuitivă și pe deplin responsabilă, pe care o adoptă Mircea Mihăieș pentru realizarea remarcabilului studiu *Finnegans Wake*, 628. *Romanul întunericului* (Iași, Polirom, 2021), nu este axată pe descoperirea a noi idei și sensuri pe care încă le degajă dificilul roman joycean, după 80 de ani de la apariția lui, ci pe aflarea potențelor semantice ale cuvintelor. Autorul se referă chiar la o anumită tehnică pe care și-o însușește în cercetare: „E *tehnica mașinii de cusut* (s. a.), care străpunge materialul și, totodată, îl leagă, prin cusături dese, de fragmentul anterior și de cel ulterior./ Această modalitate e, într-un fel, sugerată de consistența ca atare a romanului. Luată în ansamblu, fiecare pagină e opacă – un corespondent metaforic al întunericului nopții. Cu cât te apropii mai mult de ea, observi fâșii și puncte pulsatile de culoare, o luminiscentă fascinantă care dă consistență întregului. Întunericul nu e, așadar, compact, ci suma unor neclarități și imprecizii prin ochiurile cărora se zbat semnificațiile învărtejite ale romanului” (p. 32). Cu îndreptățire face universitarul timișorean o asemenea asociere, întrucât trama epică (inexistentă, în fond) a marelui roman joycean, considerat încă de mulți specialiști ca aparținând literaturii absurdului, este subjugată de celebrul scriitor sugestiei și liberelor asociații de cuvinte și de imagini, aflate în stare de potențialitate conotativă.

În altă parte a studiului, Mircea Mihăieș pomenește de o aceeași tehnică folosită în croitorie: „*Finnegans Wake* se înfățișează asemeni unui material textil deșirat pe toată suprafața sa, care-și așteaptă maestrul croitor pentru a-i da forma potrivită. Din acest motiv, chiar ideea de început și de sfârșit trebuie abordată cu multă precauție. Desigur, putem determina fără probleme unde debutează pagina de carte și unde se încheie. Dar asta nu conferă nicio certitudine privind cronologia internă a romanului. Studiile genetice indică un mod de redactare turbulent, care n-a ținut deloc cont de dispunerea finală a materialului. Manuscrisul trimis spre editare nu e rezultatul unei redactări progresive, ci, mai degrabă, al unor iluminări” (pp. 651-652). În privința halucinantei desfășurări a procesului de editare, se prezintă pe îndelete modul în care a văzut lumina tiparului textul romanului. Colaborarea autorului cu cele două edituri a fost una cu totul aiuritoare, deoarece James Joyce nu a respectat nicio regulă obișnuită de pregătire a textului pentru tipar.

Logica editorială – depunerea manuscrisului în formă definitivă la editură, citirea lui, aprobarea, tehnoredactarea și darea bunului de tipar – a fost departe de a fi una obișnuită. De aceea, comparația găsită în acest sens este una elocventă: „Privit cu atenție, procesul lăsa impresia unei fabrici construite pe mai multe etaje, unde la fiecare etaj se trudea la o marfă ce putea avea sau nu legătură cu cele aflate în producție la alte etaje. Nu exista nici măcar certitudinea că subansamblele se vor potrivi unele cu altele și, împreună, cu întregul. Într-un fel, se lucra degeaba. Lumea era conștientă că tot efortul ar fi putut fi spulberat de capriciile unui autor care nici măcar nu se obosea să le dea un semn cu privire la data aproximativă la care se gândea să trimită părțile lipsă din roman” (p. 327).

Lucrurile erau cu atât mai complicate, cu cât Joyce se afla la Paris în tot acest timp, iar cartea, cu un același număr de pagini (628), trebuia să apară în aceeași zi la New York și la Londra: „Tot acest dezastru tipografic, toată această învălmășeală de

manuscrise și șpalturi erau tratate la Paris cu falsa naivitate a unor cultivatori de pământ pentru care o brazdă arată în plus sau în minus nu constituia un impediment major în vederea scopului final: recolta” (p. 336). Amplificările, adăugirile, interpolările și revenirile nu erau pentru romancier cu nimic mai prejos decât corecturile. În concepția lui Joyce, corectură însemna, ca regulă generală, și adaos de text, ce ținea tot de creație. Se avansa în scrierea romanului prin reveniri, amplificări, rearanjări și regândiri ale capitolelor. În intenția de a conferi și o altă semnificație construcțiilor lingvistice, scriitorul irlandez avea atenția fixată maladiv asupra cuvântului, a literei și a semnelor de punctuație.

Dacă tot suntem obișnuiți să se facă astăzi diferite comparații cu ceea ce se întâmpla în Evul Mediu, Mircea Mihăieș se gândește și la o sugestivă raportare la medievalitate: „Cine urmărește felul în care s-a desfășurat viața lui Joyce în ultimii săi ani va rămâne surprins de structura existenței sale asemănătoare cu aceea a unei așezări medievale. În centru, apărat de o cetate inexpugnabilă, se afla scriitorul împreună cu cei apropiați. De jur-împrejur, un șanț adânc cu apă și un pod mobil, pe care intrau și ieșeau mesagerii cu știrile privitoare la activitatea de alchimist a stăpânului cetății. În depărtare, la liziera pădurii, se aflau cei care ar fi vrut să dobândească acces la secretele stăpânului. Cum acestea nu se lăsau pătrunse, curioșii se resemnau să comunice între ei, alcătuind scenarii din fragmentele de informații ce răzbăteau de dincolo de zidurile groase” (pp. 326-327).

Știm că una dintre trăsăturile textului literar modern este aceea de a fi citit palimpsestic, ca pe o suprapunere de înscrisuri. Or, *Finnegans Wake* reprezintă negarea radicală a acestui procedeu de înfeudare, hermeneutul timișorean putând vorbi, metaforic, despre primul „palimpsest invizibil” din literatura universală: „Prin *palimpsest invizibil* (s. a.) înțeleg o stare de agregare a textului pe baza unor fragmente care-l premarg, dar împreună cu care nu alcătuiește un sistem. Știm, în mod obiectiv, că ele au existat în același spațiu al paginii (și al romanului), dar nu au lăsat nicio urmă asupra evoluției ulterioare a narațiunii. Altfel spus, niciunul din planurile romanului nu are vreo consecință asupra semnificației altor entități. Ele coexistă în mod abstract, fără să se oglindească sau înrăurească vreodată. În clipa când am citit un cuvânt, un paragraf sau o pagină a cărții, atenția e concentrată exclusiv pe ceea ce avem sub priviri. Suntem, evident, conștienți de existența altor fragmente, dar ele au în raport cu momentul lecturii semnificația unor sarcofage goale. În felul acesta, se ajunge la anularea literaturii ca formă artistică generatoare de sensuri cu valoare generală” (p. 628). Mai mult decât instrumentele de scris (creioane ori stilouri), guma de șters reprezintă pentru Mircea Mihăieș, în chip metaforic, felul inimitabil de a scrie al lui Joyce, ea deschizând calea unui nesfârșit și nebănuit șir de posibile palimpseste greu de zărit. Ștergerea continuă a textului cu guma și adăugirile ascund neștiutul număr real de variante existente până la apariția formei finale a romanului.

Prin urmare, romanul joycean nu poate fi înțeles printr-o citire normală, în succesiunea temporală firească artei literaturii, ci printr-un permanent proces de descifrare a cuvintelor și a straturilor de semnificații ascunse în ele. Nici nu se putea ca, în aceste condiții ce frizează ermetismul, hermeneutul Mihăieș să nu se gândească la caduceul fermecat: „Aceste însușiri fac din lectură un proces asemănător celui prin care încerci să deschizi o ușă având la îndemână o sumedenie de chei. Nu e niciodată sigur care din multitudinea lor e cea potrivită, așa încât băjbăi într-un lan de posibilități, de teama de a nu altera și mai mult un text deja alterat. Joyce a gândit aceste atacuri asupra logicii în trepte, fără ca lectura să cunoască un moment de

relaxare: *Finnegans Wake* e o carte dificilă de la prima până la ultima literă a sa” (pp. 631-632). Reașezarea sunetelor în lanțuri lingvistice de o izbitoare originalitate semantică și structurală configurează așadar un amplu discurs cu fundamentele comunicării literare și lingvistice detracate.

Lovindu-se de astfel de praguri hermeneutice greu de trecut, autorul studiului se arată sceptic și în privința descifrării mai lesnicioase în viitor a textului romanului: „E chiar de presupus că odată cu înaintarea în timp multe dintre reperele cândva familiare se vor muta și ele pe partea întunecată a lunii. Într-o viziune utopică, *Finnegans Wake* a fost o carte inteligibilă într-un singur moment: în cel al scrierii ei. Odată ridicat de la masa de scris, Joyce se va fi resemnat să se alăture mulțimii cititorilor pentru care literele și paginile sale au aura unui blestem de nepătruns” (p. 645). Este un blestem cauzat și de faptul că, în interiorul limbii engleze, Joyce substituie un cuvânt cu unul împrumutat din altă limbă și acordă întregii fraze o dublă semnificație suplimentară.

Suntem obișnuiți cu ideea că Joyce combină în mod savant cuvintele, le deformează, excesul de cuvinte străine limbii engleze obligând la consultarea minuțioasă a dicționarilor („Simți, la propriu, cum o limbă se topește la contactul cu fierbințeala alteia și cum construcții lingvistice impenetrabile își relevă dulceața și pregnanța sonor-semantică” – p. 747). În acest scop, el uzitează de vocabule din rusă, rutenă, poloneză, bulgară, armeană, albaneză, malaeză și chiar din japoneză. „Enciclopedismul” său lingvistic se exersează în aproximativ șaptezeci de limbi, celebrul romancier convocând la ospățul lingvistic „en miettes” un ansamblu de idiomuri. Șocul asupra cititorilor este astfel imaginat: „Efectul trebuie să fi fost identic celui resimțit de privitorul care a trecut, prima oară, de la vizionarea filmelor alb-negru la cele color sau de ascultătorul care, după ce urechea lui se obișnuise cu muzicalitatea compozițiilor clasice, s-a aflat în fața unei lucrări dodecafonice” (pp. 644-645). De multe ori a fost acuzat Joyce nu doar de obscurizarea perversă a textului, ci și de bătaia de joc la adresa cititorului și a literaturii, în general. De altfel, el însuși a recunoscut, în mod indirect, că unele dintre caracteristicile scriiturii sale (obscuritatea, obscuritatea și iterarea obsesivă a unor aceluși amănunte) cauzează cititorilor multe confuzii și constituie chiar prilejuri neplăcute de enervare.

La drept vorbind, aproape orice cuvânt ar putea fi considerat incorrect scris în urma pocirii lui intenționate, dar aceasta nu înseamnă că el nu capătă o altă semnificație conferită de romancierul irlandez. Ceea ce îl preocupă, de fapt, pe Joyce nu este simplificarea, ci complicarea scrisului său: „E un caz rarism, dacă nu chiar unic în literatură, când un scriitor își ridică în mod deliberat piedici în actul creației. Acest lucru nu se întâmplă însă în numele esteticului. El ține de o componentă psihologică dominată de masochism și de urmărirea oarbă (uneori, la propriu!) a unui țel știut doar de el” (p. 82). Deși totul ar părea logic în ceea ce scrie Joyce, aproape nimic nu se încheagă într-o formulă coerentă. Nouă, românilor, ne face plăcere să ne plângem cu oarecare cochetărie că sunt foarte greu de tradus clasici de-ai noștri (Ion Creangă sau I. L. Caragiale), dar nu ne-am întrebat câte greutatea se întâmpină în transpunerea într-o limbă străină a acestui dificil text de tradus chiar și în... engleză. Mircea Mihăieș își pune o astfel de întrebare și ajunge la concluzia că „variantele romanului în diverse limbi străine nu sunt altceva decât contribuții la crearea unui «macrotext poliglot», pentru uzul exclusiv al specialiștilor. Ceilalți cititori se vor putea consola cu gândul că, dacă nu există o traducere plauzibilă a lui *Finnegans*

Wake, nu există nici lecturi eronate ale acestuia. Acolo unde nimic nu e posibil, totul e posibil” (p. 48).

Prin analizele și concluziile sale, autorul studiului ne îngăduie să fim familiari felului în care Joyce și-a conceput neobișnuita carte, dar și modului în care cititorii sunt nevoiți să o de-construiască, pentru a o înțelege, cât de cât, cum trebuie. În acest scop, el prezintă istoria scrierii acestei complicate cărți, apoi îi explică structura și semnificațiile, străduindu-se să identifice firul narativ, în aparență inexistent, de-a lungul căruia s-a împlinit insolitul discurs. Iar aceasta, deoarece Joyce a explorat profunzimi ale limbajului neatinse vreodată de alt romancier, el uzitând de neclaritatea unui limbaj difuz (chiar obscur), de o gramatică fără reguli precise și de o narațiune dezordonată, lipsită de axă coordonatoare. Mircea Mihăieș remarcă și lipsa liniilor de dialog, care face aproape cu neputință distingerea între frazele care aparțin personajelor și cele care descriu o acțiune venită din partea unei anumite voci emitente. În pofida tuturor acestor inconveniente întâmpinate în analiză, hermeneutul oferă cu finețe analitică detalii tehnice legate de substraturile romanului și de disputa filologico – filosofic-istorică avută de marele scriitor cu fiecare literă și cu fiecare cuvânt în parte scrise.

În urma acestor inedite situații, universitarul timișorean se simte forțat, asemenea oricărui hermeneut finnegan, să facă o lectură cuvânt cu cuvânt a cărții, deoarece vocabulele alese de Joyce posedă, inclusiv din punct de vedere sonor, numeroase valențe polisemice. (Glumind puțin, mi-l și imaginez pe Mircea Mihăieș stând aplecat asupra textului și silabisind școlărește, ca la învățarea abecedarului: „Ana [Li-vi-a Plu-ra-belle] a-re me-re”). Este motivul pentru care decodarea textului nu se limitează, ca în situația figurilor de limbaj obișnuite, la simple asocieri, ci presupune sesizarea unor complicate procese, precum și a asocierilor succesive de înțelesuri care se vor regăsi în diverse situații ale logicii narative romanești. Bunăoară, pentru a înțelege semnificația titlului, trebuie parcursă cartea măcar o dată până la capăt, întrucât ea este plină de obstacole și de piste false ale înțelesurilor. Lectura critică devine astfel, în mod obligatoriu, o hermeneutică atent dirijată nu de sensurile metaforice ori literale, ci de încurcatul joc filologic care le premerge. Dovada sigură este că nici până astăzi nu există un consens critic în privința semnificației feluritelor fragmente din cuprinsul romanului și, cu atât mai puțin, ale întregului: „[...] în ciuda extraordinarei lor fineți filologice, aceste derapaje controlate, poate prea controlate, au inutilitatea unui tirbușon care în loc să scoată dopul, îl afundă mai tare în lichidul din sticlă” (p. 167).

Așadar, singura soluție care îi rămâne autorului studiului este de a adăuga impresii, intuiții și opinii critice pe marginea textului finit al romanului. În ciuda existenței a numeroase cărți de critică, unele dintre ele fiind considerate chiar clasice, niciuna nu oferă garanțiile exhaustivității și ale preciziei interpretative. Cu atât mai importantă este apariția exegezei *Finnegans Wake*, 628. *Romanul întunericului*, care se dorește a fi o experiență hermeneutică personală, deschisă dialogului indirect cu numele de referință ale impresionantei exegeze finneganienne din ultimele zeci de ani. Totodată, Mircea Mihăieș reușește să păstreze un echilibru optim între ceea ce este esențial pentru înțelegerea romanului și spectacolul inimitabil al inovațiilor și al experimentelor care, de cele mai multe ori, funcționează în sine, fără vreo legătură substanțială cu presupusa tramă epică. În egală măsură parodic și intertextual, romanul joycean, care nu poate fi redus la un spațiu ficțional anume sau la dimensiunile narațiunii clasice, nu imită niciun stil și nicio direcție culturală, prevestind

postmodernismul. Cu atât mai mare este meritul studiului *Finnegans Wake*, 628. *Romanul întunericului*, care, alături de *Ulysses*, 732. *Romanul romanului* și *O noapte cu Molly Bloom*. *Romanul unei femei*, formează un triptic ce îl consacră pe Mircea Mihăieș ca fiind drept unul dintre cei mai importanți exegeți ai operei lui James Joyce.

Vasile Spiridon¹

Cosmin Ciotloș, *Cenaclul de Luni. Viața și opera*

Cosmin Ciotloș, *Cenaclul de Luni. Viața și opera*, București, Pandora M, 2021, 464 p.

După ingenioasele investigații mateine din *Elementar, dragul meu Rache* (2017), Cosmin Ciotloș publică un op masiv, *Cenaclul de Luni. Viața și opera* (Pandora Publishing, 2021), în care abordează, doct&prob, un subiect incitant, obligatoriu pentru înțelegerea optzecismului și, în sens larg, a traiectului literaturii române contemporane.

La origine teză de doctorat, volumul topește, în proporții indicibile, documentarea exhaustivă cu spiritul critic, reușind să transforme o monografie standard într-un adevărat spectacol de idei. În sprijinul acestei afirmații stau impresionanta bibliografie, cele peste 50 de pagini de note și corpolentul index de autori, pe care criticul le folosește dezinhibat, într-un discurs deopotrivă astușos și convingător. S-ar putea crede că ne aflăm în fața unei cărți cu morgă academică. Nici vorbă despre așa ceva. Cosmin Ciotloș face dintr-o lucrare monografică un antrenant exercițiu detectivistic, construindu-și demersul inteligent, aidoma jocurilor de strategie. *Cenaclul de Luni* este descris ca o grupare paramilitară, ca o veritabilă *testudo*, metaforă care sugerează solidaritatea acestor scriitori în confruntarea cu presiunile ideologicului și cu atacurile din „Săptămâna” lui Eugen Barbu. Deloc întâmplătoare, predilecția pentru un limbaj militarizat, sugerează ceva din tensiunea epocii și din luptele (de culise sau fățișe) care s-au dat pentru afirmarea unei grupări ce reunea tineri talentați, care au făcut front comun pentru apărarea și ilustrarea poeziei autentice.

Structura cărții este lămuritoare. După un necesar argument unde criticul își motivează opțiunea pentru această grupare, delimitându-și zona de interes, urmează un capitol dickensian, „Marile speranțe”, în care sunt urmărite, cu minuție, avaturile cenaclului, de la momentul coagulării până la acela al desființării și al încercărilor de a supraviețui sub forme deghizate, menite a înșela vigilența cenzurii. Sunt apoi analizate atent atacurile orchestrate de Barbu&Co., într-o încercare de a înțelege adevăratele resorturi ale acestei rivalități care a făcut atât de mult rău literaturii române. Cosmin Ciotloș nu se hazardează în afirmații gratuite și nici în acuze apriorice, ci merge pe firul evenimentelor, (re)citind colecțiile principalelor publicații ale vremii, tocmai pentru o fidelă restituire a acestor tensiuni care au culminat cu atacuri grosolane și lovituri sub centură, care au dus la frângerea unor destine. Ultimul capitol, „Situații tactice”, este și cel mai relevant, fiind alcătuit dintr-o succesiune de portrete intelectuale, dublate de o analiză la firul ierbii, în care criticul caută să reconstituie, fără a privi cu mânie în urmă, valoarea fiecăruia dintre reprezentanții de seamă ai cenaclului. De fiecare dată, el identifică diferența specifică, acceptând ce e

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

de acceptat din opiniile emise anterior, completând golurile sau, la rigoare, corectând ce e de corectat. E o abordare empatic-integratoare, ce trădează spirit critic și poziționări ferme, prin trierea severă a surselor și prin valorizarea obiectivă a textelor/volumelor invocate.

Volumul se remarcă nu doar printr-o corectă (re)așezare a trupelor în teren, care permite înțelegerea tabloului de ansamblu, ci și printr-o eficientă dirijare a lor, conturând astfel o imagine de ansamblu a Cenaclului de Luni, surprins nu doar din exterior, printr-o prezentare lipsită de aderență, ci și în dinamica sa, cu relațiile între scriitorii care au mărșăluit sub același steag și care au luptat împărțășind un set de valori și de convingeri estetice și extraestetice. Motiv pentru care cartea se citește alert, surprinzând înaintările și retragerile, mutările tactice ale protagoniștilor, nevoiți când să se retragă, când să se avânte în atac.

Lui Cosmin Ciotloș nu-i lipsesc nici formulările memorabile, călinesciene, într-adins căutate. El are slăbiciune pentru cuvântul sofisticat, pentru neologismul rarism. Îi place să epateze și nu se sfiște să o arate, găsind un adevărat răsfăț în combinarea latinismelor cu franțuzismele și mai ales cu anglicismele, ceea ce dă un aer *glossy*, cu diamante, întregului discurs, salvându-l de monotonie. Indiferent că scrie despre canonicii Traian T. Coșovei, Mariana Marin, Romulus Bucur, Florin Iaru, Ion Stratan, Alexandru Mușina, Ion Mureșan, Marta Petreu, Bogdan Ghiu, Ion Monoran, Viorel Padina, Daniel Pișcu, Ileana Zubașcu și Mircea Cărtărescu sau despre marginali a căror poezie nu s-a impus, Ciotloș reușește să coloreze nu doar un „ecosistem” literar și să dezamorseze o serie de legende legate de funcționarea cenaclului, dar mai ales să realizeze câteva studii de caz solide, echivalente ele însele cu niște micromonografii.

Scrisul său are nerv(i), mai ales în contrele polemice, unde amendează afirmațiile subiectiv-tendențioase ale lui Nichita Danilov, speculațiile hermeneutice ale lui Andrei Oișteanu sau ciupiturile critice ale lui Al. Cistelean. Ciotloș așază lucrurile în matca lor firească, printr-o riguroasă confruntare a informațiilor provenite din surse diverse și printr-o lectură contextualizată. Metoda sa detectivistică presupune restabilirea adevărului. Ea îi aduce satisfacții pe măsură, așa cum se întâmplă în cazul ineditelor Mariane Marin sau al comentariilor pe marginea volumului *Strada Castelului 104*, făcute de un misterios cenaclist al cărui nume nu este devoalat. Mergând pe urmele acestor adnotări, Cosmin Ciotloș face o dublă analiză interpretând nu doar versurile lui Mușina, ci și respectivele „stenograme de cenaclu”, care îi ridică numeroase mingi la fileu, oferindu-i posibilitatea confruntării unor grile de lectură diferite, din care câștigat iese chiar poetul.

Prin docta și incisiva prezentare a climatului literar optzecist și prin subtilele analize pe care ni le propune, *Cenaclul de Luni. Viața și opera* devine o lucrare de referință pentru cunoașterea nuanțată a acestei redutabile grupări literare. Monografia atipică a lui Cosmin Ciotloș devine un *nec plus ultra*, reconfigurând percepția asupra poeziei contemporane, printr-o mișcare similară cu aceea a (re)așezării plăcilor tectonice. Una pe care criticul o instrumentează cu autoritate și cu stil.

Adrian Jicu²

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

O anumită idee de școală

Ion Pop, *Conștiințe critice*, Florești, Limes, 2021, 290 p.

Membrii „Școlii critice de la Geneva” și-au lăsat, fiecare în parte, câte o amprentă apăsătoare pe istoria vie a literaturii continentale. Ei au influențat o întreagă generație de critici și, implicit, istoria ideilor de pe continent, constituindu-se în veritabile „conștiințe critice”. Această formulă din titlul cunoscutei cărți a lui Georges Poulet a inspirat și titlul volumului *Conștiințe critice* (Florești, Limes, 2021), semnat de Ion Pop. Pluralul utilizat de autor semnifică faptul că fiecare dintre reprezentanții Școlii geneveze a fost o conștiință critică distinctă, deoarece, de pildă, între tematismul practicat de Georges Poulet ori Jean-Pierre Richard și acela al lui Jean Rousset ori Jean Starobinski diferențele sunt destul de mari.

Odată cu această carte, Ion Pop realizează o panoramă edificatoare asupra „Școlii critice de la Geneva”, în sumarul căreia se află cuprinse texte prezentate la conferințe, studii introductive la traduceri în limba română ale cărților lui Georges Poulet și Jean Starobinski, articole scrise în perioada stagiului occidental, impresii prilejuite de participarea la colocvii cu sau despre membrii Școlii geneveze, interviuri acordate de aceștia (unele reluate din *Ore franceze* – 1979), înregistrări ale impactului ideilor lor avut asupra criticii românești. Volumul se dorește a fi un modest omagiu adus de autor acestor mari personalități, cu care a avut privilegiul să dialogheze de câteva ori, Argumentul terminându-i-se astfel: „Pentru mine, aceste întâlniri revelatoare au fost tot atâtea prilejuri fericite de a pătrunde în universuri de gândire și sensibilitate de care m-am simțit de la început apropiat, de la care am avut foarte mult de învățat și cărora le păstrez o luminoasă și afectuoasă amintire. Au fost, acestea, și minunate lecții de omenie și generozitate, de modestie și simplitate a comunicării cu niște minți strălucite, dar și cu niște prezențe umane de înaltă ținută etică, exemplare, adevărate modele catalitice pentru propriile demersuri de cititor îndrăgostit de literatură” (p. 6). Într-adevăr, astăzi, când asupra literaturii se aplică multe grile de lectură critică străine plăcerii de a citi, este nevoie să ne aducem aminte de aceste repute nume.

Orice nouă școală este individualizată printr-un proces de reducere și i se configurează invariantele, pentru a fi distinsă de alte școli. Dar Georges Poulet (care a și lansat formula „Școala critică de la Geneva”) mărturisește, într-un dialog purtat cu universitarul clujean, că nu agreează cuvântul „școală”, care ar presupune o anumită dependență mentală și intelectuală, implicată de ideea unității de grup (ce presupune declarații și manifeste comune). Părerea celui care a scris *Metamorfozele cercului* este că ar fi mai indicat să se vorbească despre o „asociație liberă”, în care fiecare membru își păstrează individualitatea, fiind, în același timp, familiarizat în mod afectuos cu modurile de a gândi și de a simți ale colegilor săi. Dar opinia mea este că nu ne-am fi putut referi, de exemplu, la „Asociația liberă de la Geneva”, din cauza posibilei confuzii cu sonoritățile non-guvernamentale, sindicale sau umanitare pe care le posedă numele altor asociații dintr-un oraș unde își au sediul numeroase organisme internaționale.

Jean Rousset și Jean Starobinski nici nu au cum să vadă altfel lucrurile decât Georges Poulet în privința „afilierii” lor. Tot în cadrul unor dialoguri, primul dintre ei spune că îi place să se vorbească despre un „sentiment de apartenență”, legat de prezența modelizantă a lui Marcel Raymond. Iar aceasta, deoarece magistrul lor nu a dorit nicicând să-și impună autoritatea științifică; dimpotrivă, și-a îndemnat foștii

studenți, deveniți prieteni, să apuce pe alte căi ale cercetării (ceea ce aceștia au și făcut în mod strălucit, ca niște ucenici vrăjitori). La aceeași întrebare, Jean Starobinski îi răspunde lui Ion Pop că el poate vorbi despre o simpatie, despre o afinitate cu un mediu intelectual comun. Dar nici această stare de spirit nu ar fi putut da numele unei școli. Cert este că există o „unitate în diferență”, despre care vorbea „șeful” Școlii, Marcel Raymond – o sintagmă pe care criticul clujean a găsit-o în corespondența acestuia cu Georges Poulet (dar care este de regăsit și în discursurile politice europene actuale...).

Prin urmare, consider că putem vorbi în continuare în mod apropiat, fără teamă de a greși, despre „Școala critică de la Geneva” ca despre o școală ideală, adevărată, în care, vorba lui Constantin Noica, nu se știe cine dă și cine primește (în niciun fel filosoful nostru nu se referea la cazurile de corupție!). De altfel, întreat, în cadrul unui interviu, ce sfat i-ar da unui tânăr critic care ar fi, eventual, un discipol al său, Jean Rousset răspunde elocvent: „Un discipol – nu știu dacă am sau dacă doresc să am... Când mi se întâmplă să constat că unii studenți citesc ceea ce am scris și-mi reproduc textul, acest lucru mă indispuie, nu-mi face deloc plăcere. Sunt consternat și-mi spun atunci că e mai bine să nu scriu decât să formez niște papagali. Vreau să spun că ideea unui discipol, adică a cuiva care n-ar face decât să prelungească – presupunând că ar fi de prelungit – ceea ce-mi plăcea, nu mă atrage prea mult. Cred că nu am discipoli; am câțiva studenți a căror dezvoltare am urmărit-o destul de îndeaproape și sper că, așa cum spune Gide – «aruncă această carte, Nathanael, arunc-o și trăiește» – sper ca elevul să înceteze de a fi un elev și să te uite...” (pp. 138-130).

Paginile cărții lui Ion Pop actualizează reperele de bază ale activității critice a membrilor Școlii geneveze, scot în evidență o caracterizare a operelor fiecăruia dintre ei, arătând punctele în care ei sunt uniți și în care se despart. În privința dialecticii dintre înțelegerea și explicația operei literare, poziția lor nu este aceeași, chiar dacă s-au angajat într-o direcție solidară în liniile sale generale. Demersul critic are în vedere, după opinia lui Marcel Raymond, „experiența operei”, care este și o experiență de limbaj. În schimb, pentru Albert Béguin și pentru Georges Poulet, miza este pusă pe momentul înțelegerii și pe acela al reflecției, explicarea structurilor de limbaj ale textului având pentru ei un statut aproape neglijabil. La rândul său, Jean Starobinski vorbește despre o „critică completă” (desigur, în altă accepție decât aceea dată de G. Ibrăileanu), exercitată prin glisarea neconținută între perspectiva totalizantă, a „privirii de deasupra”, și intimitatea „intuiției identificatoare”. Totuși, el nu este partizanul înflăcărat al criticii totale, pe care o consideră o pură utopie.

Exprimându-și opinia despre aceeași pluralitate a actului critic, Jean-Pierre Richard crede că un critic trebuie să depună un efort în același timp imediat și mediat, pentru a realiza o surprindere nemijlocită a textului prin puțină critică de a imagina: „Dacă vorbesc de pildă, despre catifea la Proust – cum am făcut-o – încerc să-mi imaginez această catifea, toate calitățile ei, să surprind sensul «catifelării» proustiene; să-l surprind în mine, căci e vorba de o surprindere corporală. Însă, pe de altă parte, n-aș putea sesiza originalitatea acestei catifele decât punând-o în raport cu toate celelalte calități înrudite – lustrul, scilicitorul etc., care sunt proustiene în aceeași măsură; astfel încât sensul acestei catifele constă, dacă vreți, și în locul pe care ea îl deține într-o constelație de calități. Înțelegerea e, așadar, dublă: o surprindere nemijlocită și una mijlocită” (p. 174). Aceasta o spune un mare cititor profesionist care, înaintea lui Roland Barthes, a considerat opera critică drept un „text de plăcere” sau de „juisare”.

Odată instalat în text, nici Georges Poulet nu vede altfel lucrurile, întrucât, refuzând să fie purtătorul unei judecăți de valoare, el consideră ca viabilă „critica – act de iubire”. (Desigur că afirmația aceasta ar comporta unele amendamente, fie și gândindu-ne doar la critica de întâmpinare, dacă nu am ști că abordările tematiste sunt fixate pe capodopere.) Nutrind o mare insatisfacție față de istoriile tradiționale ale literaturii și față de metodele lor – ca și comilitonii săi, de altfel –, Georges Poulet declară: „Eu n-am scris niciodată o istorie a literaturii și n-am avut niciodată ambiția de a o face. M-am considerat un fel de pescar cu undița, ce-și lasă dopul să plutească și pescuiește când un pește, când altul. Nu că aș vrea să vorbesc de rău istoria literaturii, dar nu cred că ea trebuie să se considere absolut obligată să privească textele în contexte. Am putea probabil înfățișa o istorie a literaturii care ar fi o istorie liberă a literaturii, și nu una în care textele ar fi închise în ele însele” (pp. 101-102).

Dincolo de aspirația spre cuprinderea totalizantă, criticii Școlii geneveze sunt pe deplin conștienți de parțialitatea perspectivelor adoptate asupra operei – de unde relativizarea aprecierii metodelor de lectură. De exemplu, Marcel Raymond recunoaște că a rămas la stadiul unei lecturi a „simpatiei pătrunzătoare” față de operă, nefiind capabil să emită judecăți motivate, rezonabile și aprofundate asupra formelor celor mai recente ale criticii, așa cum o face Jean Starobinski. Dacă același Marcel Raymond pledează pentru importanța formei în concretizarea subiectivității creatorului, Georges Poulet ignoră elementele de limbaj, punând semnul egal între operă și cititor. Deschiderii spre un pluralism metodologic din partea lui Marcel Raymond i se contrapun delimitări aproape radicale din partea lui Georges Poulet, dar care, spre lauda lui, recunoaște insuficiențele propriei viziuni critice și chiar prezența unei doze de utopie în demersul său interpretativ.

Autorul cărții *Conștiința critică* chiar mărturisește că îl caracterizează tendința de desființare a diferenței, de suprimarea a distanței față de operă, spre deosebire de Jean Starobinski, la care există o mișcare de identificare și o alta de distanțare: „Acest fapt îi este congenital lui Starobinski, și pentru nimic în lume eu n-aș dori să se schimbe; îi recunosc și un fel de luciditate aparte, rezultând din însuși faptul unei anumite distanțări față de obiect; însă acesta e un lucru pe care eu nu sunt în stare să-l fac. Din acest punct de vedere, cred că Starobinski îmi este superior: el posedă ambele atitudini, în timp ce eu n-o am decât pe una singură” (p. 97). De altminteri, criticul Ion Pop pune, nu o dată, opera lui Jean Starobinski sub semnul mobilității privirii critice, al „ochiului viu”.

În privința deosebirilor de viziune dintre Georges Poulet și Jean Rousset, trebuie să-l lăsăm pe primul dintre ei să ne relateze ce s-a întâmplat în timpul vizitării, la Veneția, a unei galerii cu tablouri pictate de celebrul Tintoretto: „Atunci, pentru întâia oară în viața mea, am văzut dezvăluindu-mi-se ceea ce aveam sub ochi nu ca o serie de manifestări interesante și demne de a fi studiate separat unele de altele, ci ca prezență a unei ființe umane geniale, răspândită oarecum nediferențiat în toate aceste tablouri. Tulburat de această idee, am exclamat în fața lui Jean Rousset: «Ei bine, mi se pare că sunt în stare să distrug toate aceste tablouri ca să păstrez mai bine ceea ce mi pare mai important decât toate, adică prezența pictorului în fiecare dintre ele!»... Și vedeam cum fața lui Rousset se cam posomora – nu-i plăcea deloc acea idee, pentru că el însuși e mai degrabă structuralist și discipol al lui Raymond. Vă dați seama...” (p. 108). Ne dăm seama: Jean Rousset, cel preocupat de metamorfoze baroce, fusese tentat de structuralism, dar, după propria mărturisire, a evitat îngustimea privirii

dogmatice grație contactelor fructuoase avute cu neguțătorul de idei de la Veneția, care îl cam posomorâse.

Întâlnirile cu aceste mari personalități ale istoriei literaturii europene și contactul cu opera lor au reprezentat evenimente spirituale majore în viața lui Ion Pop. Ele au fost trăite ca mari „teme”, la ridicată intensitate catalitică și poate că profesorul clujean nu ar fi devenit ceea ce este astăzi dacă nu ar fi avut parte de asemenea întâlniri mirabile. „Complicitatea” de destin care i-a unit pe confraternii de la Geneva a răsfrânt ceva și asupra destinului lui Ion Pop, pentru care contactul cu opera lor a constituit un adevărat eveniment trăit. Dincolo de schimbul de reflecții și de idei, în urma căruia criticul român a avut foarte multe de învățat, a rămas încântarea, și chiar mirarea, să descopere personalități/persoane generoase și disponibile dialogului deschis. Paginile cărții *Conștiințe critice* o confirmă: ceea ce frapează, în primul rând, la reprezentanții Școlii geneveze este modestia lor, neegalată decât de prestigiul pe care l-au adus respectivei instituții. Contactele lui Ion Pop cu membrii „Școlii critice de la Geneva” stau drept mărturie pentru un mod de a concepe prietenia literară, schimbul de idei și colaborarea intelectuală între personalități atât de distincte totuși. Este și aceasta o anumită idee de școală, de școală... altfel.

Vasile Spiridon³

³ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.