

**L'UNIVERSITÉ BABEȘ – BOLYAI, CLUJ – NAPOCA
LA FACULTÉ DES LETTRES**

Doctorat scientifique en lettres – Théorie de la littérature

Zlătior Gheorghina Titiana

L'ONIRISME – ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE DU TEXTE LITTÉRAIRE

**Coordonnateur scientifique,
Professeur universitaire, dr. Muthu Mircea**

Cluj – Napoca, 2014

L'ONIRISME-ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE DU TEXTE LITTÉRAIRE

CONTENU.....	1
ARGUMENT.....	3
CHAPITRE I	
Délimitations conceptuelles: 1. La psychanalyse, la psychocritique, la critique thématique, la thématologie 2. Une perspective mythique-archétypale sur l'imaginaire poétique 3. L'archétype et le symbole. Acceptions actuelles	19
CHAPITRE II	
Les années '60-'70 dans la culture roumaine: 1. Les implications dans la culture roumaine des thèses de Jdanov et des thèses staliniennes 2. La psychanalyse pendant la période du « réalisme socialiste ».....	40
CHAPITRE III	
La relation existante entre la psychanalyse, l'archétypal et le mythique dans la littérature <i>onirique</i> 1. La dynamique du rêve 2. Le „scénario” <i>onirique</i> , les „actants” et la recouit 3 L'herméneutique – méthode implicite dans l'interprétation du texte <i>onirique</i>	50
CHAPITRE IV	
L'onirisme des romantiques: 1. Les acceptions du rêve dans la littérature romantique 2. Un <i>onirique</i> de facture schopenhauerienne 3. Deux expériences <i>oniriques avant la lettre</i>	65
CHAPITRE V	
Le surréalisme. 1. La relation existante les représentants du groupe <i>onirique</i> et le surréalisme; L'avant-garde roumaine 2. Le surréalisme du point de vue de la relation avec le rêve et la psychanalyse; Le paradigme esthétique surréaliste; Moyens d'expression artistique inspirées par le rêve ; Les Dadaïstes et les surréalistes ; La dictée automatique 3. La <i>rhétorique</i> du rêve; Modalités d'expression de l'art <i>oniriques</i> 5. Le rôle structurant de l'image au niveau du discours <i>onirique</i> . La relation de la littérature des <i>oniriques</i> avec la peinture surréaliste ; Les surréalistes roumains et leur préférence pour l'image 6. Les influences de l'art futuriste sur l'art <i>onirique</i>	95
CHAPITRE VI	
Les théoriciens de l'onirisme 1. Les critères esthétiques de la littérature créée après « le modèle législatif du rêve » 2. La relation avec la peinture surréaliste; Le texte <i>onirique</i> – acte de <i>semiose</i> et de <i>poïétique</i> simultanées 3. Le rêve et ses implications essentielles dans la	

configuration du nouveau paradigme esthétique 4. La poétique onirique – une poétique du rêve lucide..... 124

CHAPITRE VII

Leonid Dimov - l'imaginaire poétique et l'expressivité des poèmes oniriques ; « Les *microcosmes* impénétrables »¹ des poèmes de Leonid Dimov: 1. Leonid Dimov. L'art de construire les *poème-rêve*. Quelques aspects de la critique des textes dimoviennes 2. Sur un nouveau contenu du concept de *réalité* 3. La manière propre aux oniriques de *dynamiter* le scénario « épique » 4. Les éléments de l'imaginaire onirique de Leonid Dimov: Le rêve comme élément récurrent de l'imaginaire poétique Implications de la poétique du rêve au niveau discursif; Spéculaire et spectaculaire dans le poème-rêve; Les *topos* significatifs; Le rôle des couleurs dans le poème onirique; Les actants et leur signification archétypale..... 150

CHAPITRE VIII

Dumitru Tsepeneag: 1. Onirisme et *textualisme*; Délimitations conceptuelles 2 Le texte onirique – construction lucide après le paradigme du rêve; La réception critique de la prose de Dumitru Tsepeneag au cours des deux dernières décennies 3. Le texte - palimpseste 4. La métaphore textuelle-onirique de « joueur caché » 5. Éléments de l'imaginaire onirique du point de vue psychanalytique, symbolique et mythique archétypal; Les mythes de l'auteur (ou paternalistes); Rôles et actants; Le dispositif Osirien ; 6. La Fable de l'écriture. Les symboles du texte - palimpseste onirique 7 Le souvenir comme artefact onirique et symbolique.....199

CONCLUSIONS..... 301

BIBLIOGRAPHIE..... 303

¹ L'expression appartient à Corin Braga ; Cf. Leonid Dimov, *Scrisori de dragoste (1943-1954)*, étude introductif, préface, bibliographie, note sur l'édition des lettres et notes de Corin Braga, Iași, Polirom, 2003, p. 5.

L'Onirisme - Eléments pour une analyse du texte littéraire

Mots –clé: actants archétypaux, actants oniriques, archétype, artefact onirique, avant-garde, critique thématique, mouvement dada, dictée automatique, mécanisme onirique, dispositif osirien, futurisme, imaginaire poétique onirique, image onirique, langage onirique, paradigme esthétique, perspective archétypale – mythique, psychanalyse, psychocritique, réalisme socialiste, recousit onirique, onirisme romantique, scénario onirique, surréalisme, thèses stalinistes, rêve lucide, Leonid Dimov, Dumitru Tsepeneag, texte autoproduit, texte – palimpseste.

Argument

Cette démarche analytique remet en cause la spécificité de l'esthétique onirique (et de l'onirisme en général). En raison de la résistance qu'a rencontré cette formule esthétique (d'une incontestable originalité) en ce qui concerne la réception critique, en particulier dans les deux premières décennies après-guerre, nous avons identifié certains des éléments qui ont conduit aux distorsions dans la perception des idées théoriques des représentants du groupe et, en même temps, nous avons essayé d'expliquer les difficultés qu'ont déterminé la critique de se maintenir à une certaine distance, au moment du début littéraire de cette nouvelle orientation esthétique malgré à son originalité et à sa valeur indiscutable. La recherche présente les circonstances littéraires et extralittéraires qui ont rendu parfois très difficile la réception de la nouveauté de cette paradigme, esthétique, en retenir comme fait marqué idéologiquement le contexte défavorable à la recherche psychanalytique après la deuxième guerre, et, en plus, la pression idéologique augmentée considérablement par les contraintes imposées aux intellectuels à cause des thèses de juillet (1971).

En revisitant les textes doctrinaux et les textes critiques sur l'onirisme, on constate qu'il est nécessaire de réévaluer les idées esthétiques des représentants du groupe onirique qui ont constitué leur inédite formule littéraire, basée sur une profonde connaissance des conceptions les plus modernes en ce qui concerne le rêve et l'inconscient.

Résumé

I. Construit comme paradigme esthétique en opposition par rapport aux autres formules littéraires construites autour du rêve, opposition soulignée d'ailleurs plusieurs fois par les deux théoriciens de la littérature onirique, Leonid Dimov et Dumitru Tsepeneag, entre la métaphysique du rêve de type romantique et le caractère scientifique (psychologisant) du surréalisme, l'onirisme esthétique propose une manière de création basée sur l'analyse lucide du mécanisme même du rêve et sur la reproduction du complexe langage de l'inconscient. Transposé dans une formule littéraire *sui generis*, l'onirisme produit au début une réaction de

méfiance au niveau de l'accueil critique, évidente plutôt dans la manière où les abordassions semblent piégées au niveau des fausses contradictions (un des aspects que ce travail vise à expliquer). En fait il s'agissait plutôt d'une inadéquation conceptuelle et terminologique de la réception, causée par l'influence des fortes contraintes idéologiques (parmi lesquelles les thèses marxistes concernant la littérature ayant les plus nocifs effets). Un rôle particulier revient à l'impact que produisait le caractère d'absolue nouveauté de la littérature onirique sur le récepteur. D'autre part, le contexte idéologique faisait presque impossible la réception adéquate des textes des oniriques et les arguments théoriques concernant la relation existante entre la nouvelle littérature et le *rêve* ne pouvaient pas polariser d'une manière systémique puisque quelques études importantes sur le rôle du subconscient dans la structuration de l'imaginaire artistique n'étaient pas traduits à l'époque, les deux premiers décennies après la deuxième guerre étant caractérisés par résistance à la psychanalyse.

II. Les *démasquassions* stalinienne de la période de l'intervalle décembre 1952 - janvier 1953 (en ce qui concerne le caractère antiscientifique et réactionnaire du freudisme) conduit à l'isolement, du moins officiellement, de la recherche roumaine dans le domaine de la psychanalyse. La terreur imposée fait que des prestigieuses personnalités de la psychiatrie roumaine restent loin de tout contact accusant avec la recherche psychanalytique, les publications médicales évitant n'importe quel sujet portant sur la psychanalyse plus de cinq ans. Comme Gh. Bratescu l'avait constaté, les disciples des idées de Freud ont disparu après la guerre, presque en totalité, on n'y pouvant aucun remarquer parmi les „psychiatres actives et prestigieux”².

Les exceptions, peu nombreux, ne parviennent pas à se faire visibles, l'intervalle compris entre 1930 - 1967 aboutissant à la répudiation de la psychanalyse d'une manière véhémence parmi les sciences médicales et, par conséquence, à l'absence des informations minimales du grand public au sujet de la doctrine freudienne ou de l'inconscient.

En ce qui concerne l'onirisme, tout lien avec la psychanalyse a été désavoué complètement dans la sixième décennie, n'importe quel rapport étant impossible à être affirmé. Le contexte idéologique rendent pratiquement impossible l'affirmation de l'originalité du groupe au moment du début littéraire.

III. Vues dans la perspective des nouvelles recherches sur le rêve, plusieurs des solutions esthétiques proposées par les oniriques apparaissent dans une lumière différente, en

² Les recherches d'entre les deux guerres dans le domaine de la psychanalyse perdent progressivement l'écho, afin que, en fin de compte, s'éteignent totalement, ce qui fait qu'au moment du relâchement de la pression idéologique la situation reste inchangée. (Gheorghe Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, București, Humanitas, 1994, p. 265.)

dévoilant le fait qu'elles sont, sans doute, inspirées par la manière particulière du langage onirique de se produire et de signifier. Les recherches sur les mécanismes de la production de l'image onirique³ montrent que, malgré les évidentes oppositions existantes entre les deux états (éveil, sommeil), il existe de nombreuses similitudes. Le rêve, comme *monde en soi-même*, il se construit analogiquement au monde réel, certaines expériences sensorielles comme la vue et la motricité ayant un rôle essentiel dans la production de ce deuxième langage consubstantiel à notre existence.

IV. Les auteurs oniriques théorisent le modèle littéraire d'une construction textuelle *lucide* pour créer l'impression de l'analogie avec le monde du rêve dont le but essentiel est une *gnose* de type moderne, capable d'une exploration profonde de la réalité. Les affinités structurelles (en ce qui concerne le texte envisagé comme *gnose*) avec les romantiques, bien qu'elles sont déclarés en quelques-uns des articles théoriques, elles sont ignorées par la critique en raison du fait que les oniriques mettent souvent des accents surtout du point de vue du côté fantastique de cette littérature. Le fait que les romantiques situent leur conception sur le rêve à la base d'une *gnose-ontologie* et que pour le poète romantique du 19ème siècle l'acte créateur est en même temps envisagé comme *acte gnoseo - ontologique*, le moyen de découvrir l'existence archétypale cachée dans les mots et de récupérer le sens original des toutes les choses, sont des aspects que les oniriques affirment mais que la critique laisse à un niveau à peine perceptible des discussions théoriques.

Mais une ample exégèse démontre que l'artiste romantique a le privilège de créer une *surréalité*, basée sur la dimension ontogénétique du mot et sur l'expérience gnostique du rêve. Pour l'artiste romantique, *le rêve* est le moyen de se libérer des contraintes du monde phénoménal.

De ce point de vue, la relation avec le rêve d'un des plus typiques des romantiques de la littérature roumaine, Mihai Eminescu, devient pertinente.

Fin observateur des idées schopenhaueriennes, Eminescu est, comme l'exégèse l'a approuvé le contemporain avisé des échafaudages théoriques d'essence idéaliste, ce qui va influencer sa vision sur le mot poétique, envisagé comme élément ontogénétique. La création littéraire d'Eminescu révèle une nouvelle conception esthétique et le fait que le poète interroge le concept de *fiction*, les mondes „fictifs”, étant du point de vue du romantique Eminescu *plus réels que le réel* même. C'est un *changement radical de paradigme du fictionnel* (qui

³ Cf. *Visele. Teoriile visului in Introducere in psihologie*, Edward E., Smith, Susan Nolen – Hoeksema, Barbara I. Fredrickson, Geoffrey R. Loftus, colaboratori Daryl J. Bem, Stephen Maren, Ediția a XIV-a, București, Editura Tehnică, 2005, pp. 293-297.

s'éloigne ainsi, d'une manière originelle, du besoin de la projection en fantastique typique pour le *deuxième romantisme*) par la modalité spécifique à l'artiste de construire la projection de son propre âme dans le rêve, dans le mythe ou dans les éléments de l'univers.⁴

Dans cette logique d'approche de l'imaginaire poétique de Mihai Eminescu par le prisme de la relation avec le rêve, deux des textes de l'écrivain, la prose *Le pauvre Dionisio* (*Sărmanul Dionis*) et le poème *Hypérion* (*Luceafărul*) se relève comme des *arts poétiques* implicites.

Le fondement de cette prémisse que les textes de Mihai Eminescu, auxquels nous nous rapportons, s'inscrivent à un paradigme esthétique onirique *avant la lettre* réside dans la syntagme essentielle pour la nouvelle vision sur le rêve, celle de „scénario onirique”⁵.

Analysés à travers le prisme de cette logique intentionnelle, les deux textes révèlent les mécanismes par lesquels Eminescu entretient intentionnellement la confusion entre la réalité et le rêve, en créant des solutions ingénieuses pour suggérer les superpositions des deux niveaux ontologiques, *l'onirique* et *le réel*.⁶ Comme l'a démontré l'inédite exégèse d'Ilina Gregori, *les apparentes licences* s'inscrivent à une poétique onirique. L'autrice souligne que l'écrivain rejette délibérément les conventions de la littérature réaliste de type mimétique. Les complications narratologiques, le mélange des perspectives, des plans, l'ambiguïté des voix narratives superposées, le mélange des genres littéraires (et des espèces) dans une construction raffinée rend évidente l'intention de „dynamiter” la formule consacré du genre (le canon) en exprimant la „tendance iconoclaste” délibérée de l'écrivain.

Cinq décennies avant Freud et bien avant Jung, Eminescu considère que la philosophie de l'inconscient exprime une „nouvelle conception du monde” en intégrant ces nouvelles théories qu'il connaissait bien, dans un autre contexte, plus étendu, grâce à des considérations

⁴ Eminescu était déjà familiarisé avec la philosophie de l'inconscient. Ilina Gregori entreprend une étude intéressante sur les préoccupations du poète pendant ses études à Berlin pour les plus actuelles découvertes sur le rêve et l'inconscient. L'étude dévoile l'image d'un Eminescu très moderne, contemporaine « en esprit avec la transformation radicale de la culture européenne à la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle. » (Cf. Ilina Gregori, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigmă, ipoteze*, București, Editura Art, colecția „Revizitări”, 2009, p. 331). Les notes de Eminescu sur une lecture d'un commentaire de Rudolf Haym en regardant l'oeuvre de Hartmann (*Philosophie des Unbewußten*), paru en janvier 1973, in *Preußische Jahrbücher*, révèlent les préoccupations du poète pour les découvertes relatives à l'inconscient.

⁵ Le premier texte, considéré par Ilina Gregori comme une construction délibérée (lucide) d'un scénario onirique ainsi que le deuxième interprété à travers une grille de lecture psychanalytique par Marin Mincu dans son livre *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, fait l'analyse de la manière du poète de comprendre le langage onirique comme langage distinctif. L'étude d'Ilina Gregori le présente en imaginant une nouvelle poétique, en prenant le rêve comme modèle.

⁶ Cf. Ilina Gregori, op. cit., pp. 75-90.

de facture ethno psychologique. Fasciné par ce que signifie l'existence de la vie inconsciente, Eminescu anticipe les théories de Carl Gustav Jung sur l'inconscient collectif.⁷

La grille d'interprétation psychocritique, proposée par Marin Mincu, est associée à un parcours suivi par le critique où il s'appuie sur la double acception du rêve, compris comme réalité supérieure de l'esprit (l'ancienne *archaeus*) et, en même temps, „histoire” de son propre-soi⁸ qui se recherche (dans un scénario dont les règles sont différentes par rapport aux règles de l'existence consciente, diurne).⁹

Le parcours critique suivi par Marin Mincu souligne les mécanismes de la projection onirique de l'artiste. Au niveau du discours, l'élément emblématique pour le texte onirique est *la préférence du poète pour l'image*, forme de connaissance synthétique et de l'expression de soi, une des propriétés du rêve, et pas de la communication linguistique.

La métaphore complexe, basé sur le poly sémantisme du *miroir* et sur le *phénomène poly sémantique de la réflexion* (la profondeur-avec toutes ses connotations, *la fenêtre ouverte vers la mer*, „un autre type d'œil intérieur”), est un élément commun entre les deux formes d'expression de l'âme, *le rêve* et *l'art onirique*.¹⁰

En l'absence du vrai épique, le poète crée un véritable „poème aux rêves”, similaire aux projections oniriques de *Sărmanul Dionis*.¹¹

En ce qui concerne notre approche, ces questions deviennent pertinentes de la perspective d'une évidente affinité de *l'onirisme esthétique* avec les romantiques, d'une relation de continuité et pas de fracture, visible dans la littérature inspirée du modèle du rêve.

⁷ L'intérêt de Mihai Eminescu pour observer la vie inconsciente des peuples (aspect commenté par Iliana Gregori), met en lumière la complexité et la modernité de sa pensée: „Eminescu conçoit l'âme collective en analogie avec l'âme individuelle, comme un tout doublement facetté, un visage clair et l'autre obscur, mélange de rêve et lucidité, de l'instinctuel et lucidité (...)” (Ibid., p. 112.) [tr.n] Cet aspect de sa pensée explique la signification de *palimpseste* accordée à la culture écrite par le poète et même à ses propres textes.

⁸ Par cette grille appliquée au poème „Cătălina est l'anima d'Eminescu; Hypérion est l'animus correspondant, la projection masculine idéalisée par la rêverie. Les deux termes se dédoublent, chacun ayant un animus et une anima.” (Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, Constanța, Editura Pontica, 1996, p. 51). [tr.n]

⁹ „Le rêve, écrit Marin Mincu, il est une seconde existence, peut-être l'existence réelle de l'individu; Il parle en emblèmes, comme *le daemon* de Socrate ou comme dans le poème d'Eminescu *l'archaeus* celui qui nous parle durant nos propres rêves”. (Ibidem, p. 47.) [tr.n]

¹⁰ La grille inédite de cette nouvelle perspective herméneutique situe dans une lumière différente certaines des motifs et des symboles récurrents. Le poème reflète les projections de soi dans des formes grandioses, hyperboliques en exprimant le „narcissisme cosmique” (bachelardien) et *les miroirs-métaphores* suivent une logique discursive construite sur des modèles très modernes, semblable à la rhétorique du rêve. (Cf. Marin Mincu, op. cit., p. 91 ; cf. Gaston Bachelard, capitoulul I, *Apele limpezi, apele primăvăratice și apele curgătoare. Condițiile obiective ale narcisismului. Apele îndrăgostite*, in *Apa și visele*, București, Editura Univers, pp. 26-53.

¹¹ Marin Mincu a signalé la modernité de la vision du poète, analysant le compliqué jeu des identités et des projections oniriques dans le poème d'Eminescu.

V. La paradigme esthétique surréaliste, délibérément construit du point de vue de la relation existante entre l'art, le rêve et la psychanalyse, capable à générer des nouveaux moyens d'expression, contient des éléments qui montrent les affinités avec la littérature onirique, l'analogie entre les deux formules esthétiques en s'appuyant sur les ressources de l'imaginaire de type inconscient. Ce qui fait la différence radicalement entre les oniriques et les surréalistes c'est l'intention des oniriques de recréer, d'une manière lucide la réalité comme réalité *rêvée* (la littérature onirique n'étant pas une *transcription* des rêves, mais une *transposition* du monde réel en registre onirique).

En ce qui concerne les surréalistes, ils placent d'une manière déclarative au centre des leurs explorations artistiques l'inconscient et le rêve, comme possibilités d'investigation de l'intériorité, sans se proposer de réaliser une écriture basée sur les caractéristiques du langage onirique, bien qu'ils emploient plusieurs des solutions que le rêve leur révèle.

Parmi les précurseurs du surréalisme, compte tenu du rôle que ce mouvement a eu à révolutionner la conception du langage poétique, les initiateurs du mouvement Dada ont le mérite d'avoir centré l'intérêt sur la notion de la littéralité de la langue.¹² Le rêve est lucide pour les dadaïstes, capable de créer des mondes „artificieux”¹³, de produire l'effet esthétique délibérément.

Les rapprochements qui ont été faites entre les surréalistes et les représentants du groupe onirique (y excepté quelques accents intéressants marquée par les études critiques des dernières années) n'ont pas révélé encore, du point de vue analytique, les relations existantes au niveau artistique et discursif entre l'esthétique de l'onirisme et du surréalisme.

Notre approche met en évidence les affinités existantes entre les oniriques et les prédécesseurs en matière de rêve (*les romantiques* ou *les surréalistes*), en situant sous la coupole du *rêve lucide* les productions artistiques de ces créateurs (fascinés par les mécanismes de la production du rêve) et fait les délimitations entre l'art des oniriques des années '60-'70 et les orientations antérieures par les éléments qui donnent la spécificité du moment onirique.¹⁴

¹² Les dadaïstes, et plutôt Tristan Tzara met à la base de sa création la conviction affirmée comme direction programmatique que « le langage cache des qualités poétiques en ouvrant un champ vierge des significations et en se déroband à l'ordre culturelle par la révélation de sa literalité » (Marc Dachy, *Dada. Revolta artei*, traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, colecțiile Cotidianul, seria a III-a, volumul III, 2007, p.49.) [tr.n.]

¹³ Tzara semble plutôt intéressé *par les moyens de production de l'impression onirique* et pas du contenu inconscient libéré grâce à l'expérience de la dictée automatique. (Ibid., p. 82.)

¹⁴ Par le « texte onirique » on comprend ici tout texte qui valorise les éléments de la vie inconsciente obtenus par le rêve, indifféremment qu'il appartient au romantisme, au surréalisme ou à l'onirisme esthétique.

Les trois modalités semblables de se rapporter au rêve (représentées par les romantiques, les surréalistes et les oniriques des années '60-'70) mettent en évidence la conviction commune de ces écrivains (qui transgressent les époques littéraires et les différentes orientations esthétiques) que le rêve peut révéler un monde plus vrai, ce qui représente une forme de *métacognition*. De leur point de vue, l'art inspiré par le langage du rêve s'oppose radicalement à l'art mimétique.

Deuxièmement, un fait souligné par un romantique comme Eminescu, tant que par les surréalistes, suivies, à un demi - siècle distance, par les oniriques des années '60-' 70, „l' expérimente” onirique n'est pas du type „rêverie”, c'est-à-dire, fantaisie, mais il est envisagé comme *lucide construction*, acte esthétique dans lequel le langage du rêve, comme „jeu secondaire (second)”, devient le modèle (bien sûr, en gardant les différences spécifiques) d'un nouveau paradigme esthétique (contextualisé historiquement et différemment par chaque group littéraire et même à l'intérieur de ces groupes, par chacun des personnalité artistique).

La relation existante entre les textes inspirés par le « model législatif du rêve », quel que soit l'âge ou l'orientation qui les a produites, s'appuie sur les éléments communs au niveau du discours aussi qu'au niveau de l'imaginaire artistique. Cette similitude est évidente dans les préférences des oniriques (dans le sens le plus large possible) pour un certain nombre d'éléments spécifiques au langage du rêve, tels que: *l'accent marqué sur l'image, l'incongruence des images et des séquences discursives, l'impression de la coexistence des niveaux ontologiques, la simultanéité de la perception, la sensation de participation directe au scénario déroulé, la multiple symbolisation au but d'une sémiologie multi stratifiée, ou proliférant, la lecture littérale des métaphores, les allégories.*

L'image a le rôle-clé dans la structuration du discours onirique et la relation avec la peinture surréaliste, invoquée par l'oniriques dans leurs articles théoriques, fait qui oblige à une approche analytique centrée sur le rôle de l'image dans l'art du rêve.¹⁵

Parmi les poètes roumains de l'avant-garde, le plus proche des auteurs oniriques est Ilarie Voronca. L'imagisme emblématique pour l'imaginaire poétique d'Ilarie Voronca est généré par le rôle particulier que le poète attribue à l'œil dans la genèse du poème.¹⁶

La présence dans les textes des écrivains oniriques des *topos*, des *actants* et des manifestations liés au *spectaculaire* s'explique, d'une part, par les affinités avec la littérature européenne (Baudelaire, Rimbaud etc.), dans le cas des éléments inscrits dans le paradigme moderne de l'imaginaire et, d'autre part, par la pertinence du *scénario onirique* (par les

¹⁵ Artistes visuels innovent d'une manière radicale le langage artistique.

¹⁶ Le poète, un vrai artiste des métamorphoses, crée des visions poétiques fascinantes en explorant l'imaginaire.

connotations du *masque*, du *rôle*, du *double* etc. dans le langage du rêve et par les significations archétypales et symboliques de ces éléments de l'imaginaire).

En ce qui concerne les relations de la littérature onirique avec le futurisme, elles sont fondées sur une des idées importantes de l'esthétique futuriste – le *simultanéisme* ou la *simultanéité* — sur ce que les futuristes appelaient „il lirismo multilíneo”. Le *simultanéisme*, solution esthétique qui rend possible la perception cénesthésique des réseaux des couleurs, des sons, des odeurs, est la conséquence esthétique d'une vision syncrétique du monde et convient à cette littérature qui cherche des solutions afin d'exprimer de manière unique une perception similaire à celle durant le rêve.¹⁷

Dans une époque dominée par la passion de la vitesse, de la technologie, du machinisme, le modèle humain produit par cette ère du triomphe de l'inanimé est l'homme réifié, „composé de pièces remplaçables”, („uomo meccanico dalle parti cambiabili”, dans la version de Marinetti), un personnage qu'on peut découvrir dans les proses absurdes et tragiques d'Urmuz, ainsi que dans l'image des êtres composites, frappantes par leur composition, des poèmes de Leonid Dimov ou des romans de Dumitru Tsepeneag.

VI. La vision des oniriques sur la relation existante entre le rêve et la littérature, convergente avec les théories modernes de l'inconscient, est surprenante par la complexité des concepts que les deux théoriciens de l'*onirisme esthétique* „lançaient” dans le champ du débat théorique portant sur la spécificité de la nouvelle littérature, avec la certitude qu'ils seront compris. Le contexte de la deuxième décennie de l'après-guerre faisait impossible la perception du paradigme onirique.

Si les principes de la nouvelle littérature, suggérée par „l'arsenal du rêve” rendaient visibles certaines affinités de l'art des oniriques avec la littérature surréaliste, la *lucidité* du processus de la création et l'objectivation remet en question surtout les zones d'interférence de l'esthétique onirique avec le Nouveau Roman français.

Leonid Dimov énonce les principes de l'art onirique (l'altération de la relation cause - effet, la fonction cathartique de la nouvelle littérature qui est une forme de transgresser „l'éthique quotidien”, une forme d'objectivation.

¹⁷ La perception simultanée implique des changements au niveau du sensoriel et en particulier modifie les catégories consacrés par la physique (l'espace, le temps et la vitesse).

L'une des questions qui ont irrité au moment du début littéraire du groupe a été le postulat de l'*art lucide*, basée sur „*le modèle législatif du rêve*”, l'idée de la possibilité de générer, par élaboration lucide¹⁸, *des univers imaginaires infinis*.

Leonid Dimov soutient l'impératif de la transformation radicale du langage artistique, en supposant que le paradigme onirique implique la métamorphose de la langue poétique à tous les niveaux.

Le discours théorique des oniriques, issu de l'inversion des rapports (essentiels dans l'art moderne) entre l'homme et le langage, s'appuie sur une nouvelle conception de la relation entre le signifiant et le signifié. Dans la vision de Dimov, ce n'est pas l'homme celui qui parle, mais *il est parlé* de sa propre langue. Le langage multi dimensionné évoque la manière dans laquelle les mondes de rêve prolifèrent continuellement générés par quelques noyaux sémantiques. Inspirés d'une géniale intuition, les oniriques fondent les bases d'un textualisme avant la lettre dans la littérature roumaine, créée en suivant *le textualisme du rêve*. L'idée formulée explicitement par Dumitru Tsepeneag, mise en œuvre, a des conséquences esthétiques des plus intéressantes, ayant un rôle productif et structurant. Nombreux articles doctrinaires révèlent depuis le début du mouvement, le fait que la dimension de la textualité de l'onirisme est la caractéristique la plus importante du rêve lui-même.¹⁹ Du point de vue des deux théoriciens, l'essence de la nouvelle littérature réside dans le fait *qu'elle transpose la mécanique de la production du rêve au niveau textuel*, idée dans laquelle réside, en fait, l'authenticité profonde de l'onirisme.

Le monde du texte - réalité intrinsèque, est basé sur un mécanisme complexe, pareil à un engrenage de type *perpetuum mobile*. Leonid Dimov rejette les deux formules littéraires antérieures – la formule sentimentale, de type confession, des romantiques, mais aussi les

¹⁸ Dans << Preambul >> (*Luceafărul*, n° 27, juillet 1968), Leonid Dimov rejette l'étiquette de l'art comme évocation, soulignant que le rapport du poète onirique avec le réel n'est pas déterminé par le refus du monde objectale, mais au contraire, de l'intervention impérative sur ce monde, en construisant des nouveaux topos qui réorganisent les règles du réel après celles du rêve. On pourrait dire que par la nécessité de l'objectivation des sentiments, Leonid Dimov anticipe *le poème transitif* des deux dernières décennies (au sens donné au terme par Gheorghe Crăciun).

¹⁹ Dans un dialogue avec Iulian Ciocan, appelé significativement « Nu există termen care să mă enerveze mai tare decât termenul de textualism » (*Contrafort*, n° 5, mai 1999), Dumitru Tsepeneag explique le rôle du mouvement onirique qui anticipe le textualisme roumain, soutenant que l'onirisme esthétique est le précurseur du textualisme. L'idée est réaffirmée dans « Principii estetice de creație și de construcție. Dumitru Tsepeneag răspunde la întrebările lui Ioan Simuț » (*Ramuri*, n° 6-7, juin-juillet, 2003, pp. 24-25), où le théoricien soutient cette méthode et l'authenticité de l'onirisme, et l'idée définitoire pour l'onirisme que la méthode de l'onirisme authentique est auto diégétique. Cet interview est vraiment important pour la compréhension du spécifique du mouvement parce que le théoricien explique la différence significative entre la formule de l'onirisme esthétique et le surréalisme, le fait que pour les oniriques ce n'est pas le contenu inconscient du rêve, mais la modalité artistique de transfiguration ce contenu dans un faire semblant onirique.

prétentions scientistes de l'art surréaliste.²⁰ Le poète lance au plan des débats théoriques un nouveau concept, essentiel dans la structuration de l'imaginaire du *poème – rêve*, le concept de *la trombe onirique* qui anticipe le monde des objets conçu comme *vortex*, aspect qui place Dimov dans une relation d'affinité évidente avec les orientations littéraires de la seconde moitié du XXe siècle (*I Novissimi*, les *telquelistes* et les *textualistes*).

Dumitru Tsepeneag apporte des détails et des accents supplémentaires aux idées qui constitue le nouveau paradigme esthétique: le rêve lucide, la reconstruction du réel en suivant le paradigme onirique, la littérature du monde des objets, le sens auto productif, la séparation polémique de la rêverie romantique et, ainsi, ce qu'il a défini comme le *scientisme du surréalisme* en repoussant la *dictée automatique*. Le théoricien opère avec des dissociations supplémentaires en ce qui concerne les possibles approches doctrinales avec les romantiques et les surréalistes.²¹

Malgré les accents polémiques, les affinités de la vision sont parfois exprimées de manière explicite: „*Si on élimine l'écriture automatique du surréalisme, qu'est qu'en reste ? Le romantisme.* (s. n., T.Z.)”²². À la fin de cet article, Tsepeneag rend une des définitions plus claires de l'onirisme esthétique: „L'onirisme structurel est esthétique. (...), l'onirisme n'a pas la dérisoire prétention de savoir, de découvrir ce qui existe déjà. Son ambition est *de reproduire un objet autonome grâce à une synthèse dont le modèle se trouve dans le rêve* (s. n. T.Z.). C'est-à-dire faire en sorte que les images, qui en général sont perçues dans leur succession puissent s'organiser dans une simultanéité. Un genre de musique peinte, de temps sans cesse converti dans l'espace”²³.

Dans un autre article, «L'actualité esthétique de Mateiu Caragiale», le théoricien met en évidence la capacité du mot de construire une réalité *autonome*.²⁴ Les repères, choisis en fonction des affinités structurelles et culturelles, sont Mateiu I. Caragiale et Ion Barbu.²⁵

²⁰ « Preambul », in *Luceafărul*, n° 27, juillet 1968. Dans l'*Argument* qui ouvre *Veșnica întoarcere* Leonid Dimov exprime aussi la nécessité d'un détachement radical des formules esthétiques inspirées par le modèle du rêve, le romantisme et le surréalisme.

²¹ Dans une note de 9 août 1974, Dumitru Tsepeneag cite la célèbre affirmation de Breton: „le surréalisme, c'est le 'écriture niée", et ajoute: „contre cette définition riposte notre onirisme.” L'écrivain montre que les oniriques reprend l'idée d'employer le rêve dans la littérature des romantiques et l'idée de structure de Valéry. En formulant d'une manière rhétorique la question de la liaison avec les surréalistes, le théoricien reconnaît que les surréalistes ont apporté la nouveauté du texte imaginé comme mécanisme auto productif. (Marian Victor Buciu, *Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic*. Anthologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, p.249.)

²² Dumitru Țepeneag, « Tentativa onirică după război », Paris, *Lettres nouvelles*, n° 1, febr. 1974. traduit en roumain par l'auteur, dans l'anthologie citée, p. 266.

²³ Ibidem, p. 268

²⁴ Le texte est dans la conception de Dumitru Țepeneag un jeu complexe des miroirs, l'espace des métamorphoses ou la réalité objective est implacablement doublée par une infra réalité. (Ibidem, p. 48.)

²⁵ Ibidem, p. 46.

Dans « L'auteur et ses personnages » Dumitru Tsepeneag reprend le thème d'origine pirandellienne du statut autonome des personnages²⁶, (récurrent dans le œuvre de l'auteur), évoquant quelques autres repères littéraires des oniriques (Joyce, Kafka, Robbe-Grillet). La relation entre les instances du récit (le *personnage - acteur* et l'*auteur - régisseur*), similaire à la distance que le Nouveau Roman français installait entre les instances textuelles, se caractérise par une sorte de *liberté en captivité*.²⁷

Dans « Ode pour l'anonyme », Dumitru Tsepeneag configure la relation auteur – lecteur d'un point de vue similaire à Roland Barthes qui envisage l'instance de l'auteur comme agglutiné par sa propre création où seulement le lecteur est *vivant*, lui en revenant le rôle de reconstruire le côté biographique de celui qui écrit. Après le *parricide*, caché dans chaque livre, le lecteur peut devenir, à son tour, auteur lui-même (en partageant la paternité de l'œuvre, relation transposée textuellement d'une manière habillée dans les romans de l'auteur).

28

Autres articles par Dumitru Tsepeneag « Les ambitions musicales de la prose »²⁹, « Rêve et poésie »³⁰, publiés avant le moment où l'écrivain quitte la Roumanie, remettent en discussion la manière particulière des oniriques dont ils comprennent la littérature comme forme esthétique syncrétique.

Selon les écrivains oniriques, l'objet dans sa qualité de *création du langage artistique*, doit créer l'impression qu'il surgisse au moment - même de sa description, d'une manière pareille à la peinture moderne où le référent réel n'est donc plus à l'intérieur de la toile, mais en dehors de celle-ci.³¹ Pour les écrivains oniriques, ainsi que pour les surréalistes, l'image est en jeu et confère la force de cet art nouveau.

Dans une construction de type non aristotélique, comme celle onirique, dans laquelle la logique interne ne s'appuie pas sur la relation habituelle de cause à effet, mais sur la relation

²⁶ Dumitru Tsepeneag, « Autorul și personajele sale » in *Viața românească*, 1967, pp. 128-130, dans l'anthologie citée, pp. 51-56.

²⁷ La relation anticipe le rôle du *lecteur actif*, un complice de l'écrivain. Cf. Laura Pavel, op. cit., p. 30.

²⁸ A l'esprit des théories les plus récentes dans le domaine de la littérature, théoricien de la littérature de la subversive par rapport de l'auteur à son lecteur qui ont dans le texte onirique un statut privilégié (dans le sens donné par Eco et Barthes): „seul le lecteur est libre, et, en même temps, immortel” ; „l'auteur disparaît - nous lui gardons seulement le nom – le personnage résiste au temps, mais il est privé de liberté, esclave d'un Dieu qui est mort.”(Dumitru Tsepeneag, « Laudă anonimului », *România literară*, n 4. 23 janvier 1969, p. 9, dans l'anthologie citée, p. 154.) [tr.n.]

²⁹ Dumitru Tsepeneag, « Ambițiile musicale ale prozei », *România literară*, n 10, 12 décembre 1968, p. 29, cité dans l'anthologie, pp. 129-130.

³⁰ Dumitru Tsepeneag, « Vis și poezie », *Luceafărul*, n 14, 5 avril 1969, p. 3, dans l'anthologie citée, pp. 158-160.

³¹ Selon Mircea Muthu „la toile devant laquelle nous nous trouvons est aussi le texte qui l'analyse, appartient à l'espace culturel de la lecture”. (Mircea Muthu, *Alchimia milenului. Interferențe culturale*, cap. *Teoria artei și muzeul imaginar*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 59). [tr.n.]

de consécution acausale, une des importantes conséquences c'est la *simultanéité des plans* (trait commune à la peinture surréaliste³²). Pour les oniriques la littérature est un moment de perception syncrétique, sémiose et poïétique convergentes. Un article révélant qui se rapporte aux affinités que les oniriques découvrent entre leur littérature et la peinture surréaliste est « Ut pictura poesis »³³. Du point de vue du théoricien, la principale affinité de la nouvelle littérature avec la peinture surréaliste réside dans *la perception simultanée de la réalité* et pas dans l'esthétisation: „l'onirisme, comme nous le proposons, il est visionnaire et pas descriptif, esthétique et pas esthète”.

Le syncrétisme, aspiration constante de l'art du XXe siècle, fait que la couleur soit placée sur un plan plus important par rapport à la description. La couleur, étroitement liée à l'existence de la lumière, donne vie à l'œuvre moderne. Mircea Muthu dans *L'alchimie du Millénaire. Interférences culturelles*, en souligne les similitudes entre les deux types de langages en ce qui concerne leur fonction esthétique aussi que l'effort d'être syncrétiques (un des caractéristiques de l'art moderne théorisée et mise en œuvre par Kandinsky).³⁴

En même temps, la *couleur* devient un personnage, un porte-parole, pouvant créer la tension et en même temps être représentée sur le scène, fait démontré d'ailleurs par Kandinsky.³⁵

En même temps, l'art moderne, *opera aperta* (dans le sens consacré par Eco) signifie *perception, herméneutique et poïétique* simultanées, le tableau en se *faisant* justement au moment de la réception, sous l'œil de celui qui le reçoit. L'œuvre se représente et représente simultanément le récepteur (dans une simultanéité qui en dérive, générée par l'aspiration de l'artiste au syncrétisme. Delaunay, comme a observé Jean Burgos, „il ne voudra pas reproduire la réalité, mais la représenter, comme il le dit lui-même, la réalité sensible, cette réalité (...) où celui qui voit et ce qu'on voit se confonde immédiatement”.³⁶

³² Les oniriques parlent d'une nouvelle syntaxe, d'une prosodie elle-même auto générative.

³³ Dumitru Tsepeneag conçoit la littérature comme acte simultanément - art visualisant (comparable à la peinture) et langage polysémique. Langage autonome, l'écriture est pour Dumitru Tsepeneag pareil à un acte de poïèse et de sémiose symultanées. (Dumitru Tsepeneag, « Ut pictura poesis», Paris, *Ethos*, n ° 2, 1975, dans l'anthologie citée, pp. 272-274.

³⁴ „La nostalgie après l'âge du syncrétisme culturel, mais aussi la compréhension des rapports profonds entre les deux formes de langage artistique (pictural et littéraire) se trouvent à la base de l'œuvre théorique et plastique de Kandinsky.”(Mircea Muthu, op. cit., p. 34.)

³⁵ „L'image picturale, en échange, écrit Mircea Muthu, met en évidence la représentation ou une propre façon d'associer, premièrement les perceptions chromatiques. Kandinsky ou Klee, et puis Miró créent eux aussi que la poésie moderne, « les tensions libres de sens » dont il parlait Friedrich, mais elles s'expriment matériellement par la couleur.”(Ibidem, p. 35.) [tr.n.]

³⁶ Jean Burgos, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003, p. 117.

Si l'art mimétique envoyait à un référent situé dans la zone de la perception réelle, l'art moderne, qui *repousse* catégoriquement le *mimétique*, en reformulant le concept même de la *réalité*, se „construit” le référent au moment de la perception.³⁷

Les réactions des modernes contre l'art mimétique sont explicables par le fait que le concept de la réalité est relativisé, grâce aux nouveaux épistèmes du XXe siècle et à cause du fait que pour les modernes devient de plus en plus évident le fait que „la vie n'est pas vraiment semblable à la vie”.³⁸

VII. La littérature des oniriques c'est une raffiné mise en œuvre du rêve-textualiste. Les poèmes-rêves de Leonid Dimov offrent un sophistiqué spectacle de la diversité thématique ainsi que le raffinement de la composition. Les topos, les thèmes, la chromatique, les structures lexicales ou des images expriment par leur récurrence une vision unique sur le texte conçu après le paradigme esthétique du rêve.

Poète d'un raffinement artistique exceptionnel, Leonid Dimov remet en question l'aspiration idéaliste romantique pour restaurer l'unité du soi en transcendant au-delà du voile qui cache les expériences phénoménales vers une dimension profond de l'existence.

La démarche analytique sur l'imaginaire dimovien et sur l'expression spécifique de son œuvre lyrique mette en évidence des éléments importants de continuité par rapport à la vision romantique du rêve (en particulier l'obstinée confiance dans la réalité de le œuvre elle-même, au-delà des apparences phénoménales du monde, fait qui détermine le poète à affirmer que le monde, dans sa *totalité*, quel que soit le niveau de l'existence qui se révèle à la perception, ce n'est pas autre chose que de la réalité et, par conséquent, le poète est *le bouffon de la totalité*), ainsi qu'en ce qui concerne la relation avec le surréalisme (l'existence d'affinités avec les avant - gardes européennes, décelables surtout dans la présence des *associations libres des mots*, des *réseaux des images*, de la *simultanéité*, ainsi que la *disparition des catégories physiques conventionnelles* et la contraction des celles-ci dans une forme *synthétique* d'existence que les oniriques ont surnommée *l'espace-temps*, *les fausses caractéristiques épiques*, *la symbolisation*, *l'allégorie*. Les deux premières décennies de la réception critique, ont comme caractéristique les tentatives évidentes d'inscrire la poésie de Leonid Dimov à une grille des valeurs consacrées dans la période d'entre les deux guerres (l'onirisme des certaines visions du poète étant analysé par la relation avec *le fantastique* et l'esthétique de facture « baroque »), en observant plusieurs aspects qui définissent le langage créé par le poète, mais

³⁷ Mircea Muthu examine le spécifique de l'art moderne à travers le prisme des deux manières différentes de se rapporter au référent et souligne que l'acte sémiotique est simultanément à l'acte poétique. (Ibidem, p. 58.)

³⁸ Susan Sontag, *Contra interpretării*, București, Editura Univers, 2000, p. 125.

aussi l'imagination lexicale débordante, les impressionnantes « inventaires » des mots, la richesse et la diversité lexicale surprenantes, la capacité étonnante d'évoquer qu'a le mot dans le poème de Dimov.

L'accueil critique des textes du poète (particulièrement pendant les deux premières décennies) retient surtout le côté fantaisiste de la poésie, en gardant une injuste attitude réticente vis-à-vis de l'onirisme esthétique, le concept restant partiellement expliqué et mis sous la coupole d'un fantaisisme baroque.

Bien qu'en ce qui concerne la perception critique sur la poésie de Leonid Dimov des dernières deux décennies, les accents ont radicalement changé, l'incontestable valeur de l'œuvre du poète étant reconnue, il y a encore visible la tendance d'analyser les poèmes par une grille thématique et le fait que le discours critique s'enracine surtout dans l'imaginaire poétique.

Cette approche critique a le principal but de mettre en évidence la spécificité du paradigme esthétique onirique et la nouveauté absolue de l'esthétique du rêve. L'onirisme, bien que basé sur toute une tradition poétique, retient, après ce qu'il a « interrogé » les thèmes et les formules poétiques roumaines et européennes et après a valorisé les points communs de la littérature avec le *textualisme du rêve*, les éléments qui rendent possible la construction du poème-rêve.³⁹

Les limites interprétatives du concept d'onirisme esthétique⁴⁰ (dues à la pression du contexte idéologique) et même le fait d'éviter les aspects spécifiques de la littérature onirique sont symptomatiques pour le moment auquel nous nous rapportons.

Une première analyse de la poésie de Dimov, celle de Mircea Iorgulescu, pour enlever toute suspicion dans la délicate question du côté subversive du rêve, met davantage l'accent sur l'observation que le monde du poète est « un monde sans *métaphysique* ». ⁴¹

Dans le même article, Mircea Iorgulescu retient l'apparence contrariante d'une saisissante opposition entre la dominante thématique et lyrique de l'attitude de Dimov (caractérisée par féérique, miraculeux, gai) et une fugue mystérieuse de soi. ⁴²

³⁹ Cf. Mircea Iorgulescu, *Préface (Prefață)*, intitulée *La poésie du miraculeux (Poezia miraculosului)*, in Leonid Dimov, *Cele mai frumoase poezii*, București, Editura Albatros, 1980, pp. 7-8.

⁴⁰ Même si, depuis le début des années 80, Mircea Iorgulescu observe les éléments essentiels dans l'élaboration de l'imaginaire de Dimov, le critique affirme que l'art de Dimov n'a aucune tangence à la *transe onirique*. (Ibidem, pp. 8-9.)

⁴¹ L'approche critique a le mérite indéniable d'avoir surpris les dominantes de l'imaginaire du Dimove (les espaces de convergence, le sentiment de libération, de la transgression des frontières entre les mondes, le carnavalesque, les ressemblances avec l'art naïf, la richesse de la couleur, l'atmosphère conviviale, pleine d'esprit, les notes ironiques qui transpercent les mots, impression bonhomme. (Ibidem).

L'impression de l'abandon total du côté biographique (dans la poésie de Leonid Dimov) est le point de départ d'une approche critique intéressante, prise sous un angle complètement différent et à un autre moment de la perception critique de l'onirisme.

Corin Braga dans le volume *Psychobiographies (Psihobiografii)* signale le clivage entre la production de l'image fantasmatique et le niveau de la transfiguration poétique, où rien de la biographie du poète ne transparait pas, et place la poésie de Dimov sous le signe d'une division tragique.⁴³

Malgré à *l'apparente absence du métaphysique*⁴⁴, en imaginant le poète comme un „Noble bouffon de la réalité”, Dimov lui attribue le rôle dont l'ascendance se retrouve dans le romantisme, de dissiper „l'obscurité pré nouménale” en restituant aux mots poétiques la capacité de créer une *réalité forte*.⁴⁵

Dans l'existence du poète, marquée par l'ombre d'une enfance malheureuse, la poésie crée l'illusion d'une récompense. L'imagination peut *remplir* les zones absentes dans l'existence du soi, en restituant la force vitale nécessaire aux parties „faibles” de la réalité, par le contenu imaginaire des *mondes* rêvés et par l'exorcisation de la mémoire du biographique, sublimé dans ses poèmes. L'artiste donne au lecteur la possibilité de participer à *une nouvelle réalité*, non dégradée, celle du rêve suivi comme modèle scripturaire.

Le rêve, forme complexe de représentation (scénique) de l'expérience du soi, pris comme modèle, avec son entier arsenal (langue, actants archétypaux-mythiques et symboliques, mécanisme textuel de type auto productif) fait que le poème onirique soit une forme inédite de littérature *textualliste*. L'idée de l'existence des deux „réalités” (l'une concrète, palpable et une autre où le rêve fait possible la révélation des modèles originaires de l'existence, institue des mondes analogues au réel, en structurant l'imaginaire poétique et en ordonnant les *mondes-rêve* à travers l'œuvre du poète.

⁴² „Le jeu est ici l'expression de la peur, le miraculeux est un refuge: la jovialité du poète a un secret frisson tragique. L'énorme accumulation devient un moyen de protéger la fragilité, la poursuite à travers les mondes fluides, incertains, signifie en réalité une évasion, une tentative de l'oubli”. (Ibidem, p. 18.) [tr.n.]

⁴³ Corin Braga reprend l'idée dans *Psihobiografii*. Des vrais « microcosmes impénétrables » les poèmes de Dimov sont „apparemment manqués de toute affection et de la vie. Les vers ont l'autonomie d'une monade qui refusent d'ouvrir leurs significations, les vrai graines éparpillés sur le sol de la page, n'essaient pas de s'épanouir”. (Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2011, p. 96.) [tr.n.]

⁴⁴ Eugen Simion, en *Scriitori români de azi* remarque l'absence apparente du métaphysique dans la poésie de Dimov, en soulignant que, malgré au fait que le poète prétend (théoriquement) de se libérer de la tentation de la métaphysique, la poésie onirique de Dimov révèle des recherches qui *transgressent la simple présence physique*. (Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, cap. *Poezia barochistă. Onirismul*, vol. III, București, Cartea Românească, 1984, pp. 265- 297.)

⁴⁵ La poésie de Dimov, véritable expérience cognitive, est apparentée à la vision de type romantique sur la poésie- gnose. Le poète oppose aux surfaces du monde phénoménal, connaissables, l'existence d'une réalité plus profonde.

Le premier vers des *Souvenirs (Amintiri)*, „tout n'est pas que de la réalité” (vers qui exprime la conception d'essence idéaliste sur l'existence), emblématique pour illustrer les aspects énumérées ci-dessus, confirme la conviction du poète dans l'existence d'un espace des convergences possibles entre les niveaux ontologiques différents, perçus par la synesthésie comme forme d'existence simultanée.⁴⁶

L'imaginaire poétique est le résultat d'une projection de la réalité déformée, modelée d'après les règles du langage onirique, où *le soi multiplié est le scénariste, le régisseur, l'acteur et le spectateur* concomitant de son propre psychisme, la projection onirique de soi étant caractérisé par *ubiquité, de subjectivisation, contemplation*, par la *fusion* des histoires personnelles dans un *scénario avec des éléments archétypaux*.

Une première solution polémique d'une manière radicale par rapport au concept du réalisme mimétique c'est *le dynamitage du scénario épique, l'annulation de l'anecdotique*, parce que, comme les oniriques l'ont souligné à plusieurs reprises, leur art ne raconte pas des rêves. Ces apparentes *histoires*, les textes de Dimov contredisent les règles de la succession logique des séquences par les incongruences et défamiliarisation par rapport aux éléments du réel. La fausse impression épique⁴⁷ sert à l'artiste pour créer la mécanique du rêve, en reproduisant la manière dont les perceptions surgissent au niveau de l'inconscient. D'une manière pareille au langage onirique, le créateur est en même temps la *source* de ses propres rêves et le *résultat* des expériences vécues durant le rêve.⁴⁸

Les solutions poétiques trouvés par Dimov créent des brèches dans l'opacité de la réalité, rendant visibles les surprenants couloirs portants à l'essence des choses, suggérés, comme le dit le poète, par *le modèle législatif du rêve*, d'où l'impossibilité de toute tentative herméneutique située à l'extérieur du paradigme onirique. C'est en la raison des quelques - unes des approches critiques inadéquates depuis le début du mouvement onirique.

La littérature onirique, située à la proximité de l'art surréaliste par l'intention d'explorer l'inconscient récupère de manière originale, quelques-unes des solutions esthétiques de l'avant-garde comme *la décomposition et le réassemblage des objets, les métamorphoses oniriques*, la continue et l'illimité *transgression* des niveaux d'existence et des

⁴⁶ La signification que les oniriques attribuent au rêve (comme monde *réel*) génère des distorsions dans la perception critique.

⁴⁷ Les caractéristiques épiques de sa poésie, considérées par certains critiques comme représentatives pour la poésie de Dimov sont désavoués par Eugen Simion.

⁴⁸ La poésie onirique, „poésie active”, a comme objectif principal la transformation de l'univers réel „dans une série de plus en plus éloignée d'apparences”, dont le but est de s'approcher de la zone où „vibre la vérité” (au sens platonicien). Elle donne du relief aux mondes avoisinés (...) parce que c'est un langage auto productive ainsi que le rêve, en s'appuyant sur son caractère génératif, sur son automorphisme et sur l'intercommunication, suivies par le *panisme*, la connexion, la trombe onirique.”(Leonid Dimov, « Preambul »).

règles (procédé visible dans les œuvres de Dalí, Magritte, Miró, Yves Tanguy) ainsi que les *aspects composites* des personnages mécano morphes et métamorphiques présents au niveau de l'imaginaire de la prose d'Urmuz, communes aussi aux figures lycanthropes créées par Victor Brauner ou à celles des poèmes de Leonid Dimov ou de la prose de Tsepeneag.

La mobilité des lignes et des objets, « la passion » du mouvement (qui rappelle unes des manifestes futuristes), traits communs aux surréalistes ainsi qu'aux oniriques, convertie en surprenants *itinéraires* (similaires à la poésie d'Ilarie Voronca), se retrouve dans la récurrence des personnages itinérants des poèmes de Leonid Dimov ou des romans de Dumitru Tsepeneag. Les formes surprenantes du mouvement dans l'art des oniriques, ainsi que les nombreuses moyens de locomotion (tramway, train, avion, voiture, camion etc.) donnent l'impression d'un déplacement continu et sans limites dans un univers dont les frontières sont en constante transformation et où les catégories du monde physique sont annulées et réinventé comme des formes hybrides, contractés dans une catégorie physique nouvelle, *l'espace-temps*.

Les techniques discursives poétiques sont multiples et appropriées au but du poète qui les utilise délibérément pour exprimer le contenu d'un état hypnagogique. De ce point de vue, c'est vraiment impressionnante la connaissance profonde de ce que le rêve lui-même a comme langage spécifique et originale et la manière originelle dont le poète reconstruit l'image du réel après le paradigme du rêve.

Le premier volume, *Des vers (Versuri)* paru en 1966, s'ouvre avec *un art poétique* emblématique pour *l'onirisme esthétique*, intitulé *Eblouissement (Uluire)* poème qui confère au rêve le sens d'une expérience collective, impressionnante *phylogénie* dans le sens jungien du terme.

Les hypostases « actantielles » que l'artiste préfère (semblables au « milliardaire des images » de la poésie d' Ilarie Voronca), sont *le magicien, l'illusionniste*, le distributeur des *images-spectacle* du monde, qui exprime la nostalgie de la *totalité*, d'une connaissance de type révélation.

La transgression des différences niveaux ontologiques est possible par les véhicules modernes (présents, d'ailleurs dans l'art futuriste et surréaliste), qui ont, au niveau inconscient, un message archétypal.

Des solutions poétiques originelles imaginées par l'artiste pour *récréer* le réel de la perspective du *modèle législatif du rêve* sont *L'Histoire de Claus et de la géante laveuse (Istoria lui Claus și a giganticei spălătorese)*, *La Tour Babel (Turnul Babel)*, *Les Visions du roi Pépin (Viziunile regelui Pepin)*, *A.B.C. (A.B.C.)*. L'image de Babel, interprété par une grille méta poétique, métaphore extraordinaire des multiples langages, super stratifiés du rêve,

devient la métaphore méta textuelle de l'onirisme même. La répétition des moments de la découverte de l'archéologie de l'inconscient devient par la transposition scripturaire *texte-palimpseste*.⁴⁹

Impressionnante, la manière surréaliste d'utiliser les couleurs (*les croix bleu, les pluies bleus, les saphirs, les os plaqués en or rouge*), donne à l'art de Dimov un puissant caractère visualisant.⁵⁰

L'idée est reprise dans une autre transposition allégorique dans *Les visions de Pépin* (*Viziunile lui Pepin*) roi de France, où l'image d'une France rêvée, est recrée magiquement par Filibert, celui qui vend des illusions, *des trompes l'œil* pour des réalités, un trompeur qui fait que la France rêvée remplace la France réelle et qui finit lui-même, par être finalement absorbé dans l'horizon de ses rêves. Transformé lui-même en *histoire*, le rêveur suit le destin itinérant de toutes les histoires qui contiennent, en sens onirique, leur „narrateur” Pépin va s'éclipser, avec tous ses mondes illusoires, dans l'offre pleine d'histoires d'une saltimbanque.

A. B. C., un texte onirique magnifique sur la *contemplation de la vie comme suite d'images*, commence par l'invocation d'un mystérieux et brave „invité” (*alter ego* conscient de son rôle de spectateur silencieux). Image anthropomorphisée de „l'œil” mystérieux - un autre hypostase *de l'inconscient*, „l'invité” est *une instance supérieure*, il est le *trésorier* des expériences qui a le rôle d'accompagner le rêveur dans un voyage contemplatif des mondes superposés (image onirique des mondes réels dans leur existence simultanée que le rêve fait possible).

Les séquences du poème sont le résultat de l'anamnèse⁵¹, réalisée durant le rêve par le retour du poète à l'âge de son enfance et de son adolescence. C'est l'occasion pour l'artiste de construire, en régime onirique, l'image du monde comme spectacle par la *foire* – espace transitoire entre le réel et l'onirique – une *foire gaie*, où le bonheur devient possible grâce aux objets et aux couleurs capables à induire l'anamnèse, contribuant à la *valorisation de soi*. Par la double hypostase du soi dans le monde de la foire (*soi perdu et récupéré*, exposé sur les stands, condensé comme image dans les objets de l'enfance et ressuscité dans l'œil qui

⁴⁹ Le rêve de Babel, rêve d'un voyage révélateur parmi les stratifications géologiques de l'inconscient, transposées dans le paradigme onirique, doit être *réécrit*, recomposé dans le poème qu'il nourrit.

La tour, le „gardien” symbolique des images projetées à l'infini, recomposées d'une manière spéculaire est un autre „*milliardaire d'images*”, car si *la vie est un rêve*, l'image gardé en souvenir et reconstruit dans le miroir du rêve résiste à la passé du temps par la possibilité d'être réécrite à l'infini. (Leonid Dimov, *Tour Babel*, éd. cit., I, pp. 143-144.)

⁵⁰ Parmi les offrandes pour le mythique Urgoragal, le titulaire du chiffre magique de la création des mondes (par le mot comme le disent les textes sacrés) on compte *l'œil, la main et les visions*- des éléments emblématiques pour l'art onirique. (Ibidem, p. 146.)

⁵¹ Cf. Ion Bogdan Lefter, *Préface (Prefață la Leonid Dimov, Opera poetică, vol. I, București, Editura Paralela 45, 2010, p. 43.*

contemple le monde de la *foire*) le poète donne à l'image de cet espace symbolique la signification d'un immense miroir dans lequel se reflètent les *histoires* de son propre *soi*, réunifié par la réitération des expériences refoulées de son enfance.⁵²

L'analyse de la façon dont les topos se constituent dans les poèmes de Dimov montre que le spectaculaire s'inscrit au paradigme esthétique du rêve. En plus, il devient pertinent la manière dans laquelle le poète insert dans le discours lyrique le détail significatif, en lui réservant le rôle de *nœud sémantique* textuel, essentiel dans la construction d'une autre histoire, dans l'ouverture vers des nouveaux scénarios, en générant ainsi des multiples sémioses et l'impression de texte infini.⁵³

Une particularité de la vision sur l'espace est donnée par les lignes des paysages oniriques. Points spatiaux *hauts*, ils permettent à la *contemplation*. Les mondes accroché en pleine *lumière*, le paysage des montagnes en métamorphose donne l'impression de *simultanéité* dans le temps et l'espace, de fusion des perspectives, aspects qui rappelle les techniques surréalistes de certains tableaux de Ernst, Dali ou Magritte.

L'incongruence des éléments aussi que l'existence d'espaces de convergence, *familiers* à la fois à *l'onirisme esthétique* et au *surréalisme*, génèrent l'impression d'existence des plusieurs plans en relation d'inter communicabilité et, en même temps, en fracture, le clivage intentionnel montrant une manière de rendre insolites les images et le sens des mots (d'où le poly sémantisme et la synesthésie ainsi que l'effet syncrétique spécifique au langage onirique).⁵⁴

⁵² Dans A.B.C. l'exploration de l'inconscient du petit Dimov produit des ouvertures inattendues vers l'onirique, alimentées par les réverbérations au niveau de l'inconscient des expériences du petit Dimov (en revenant, dans une transcription nostalgique naïve la périphérie, la cours aux dahlias, l'image de sa grande mère ed lui-même, l'enfant d'autrefois.

Le sentiment d'ineffable onirique s'insinue d'une manière inattendue, en fusionnant avec la mosaïque de sentiments générés par les senteurs, goûts, sons, couleurs et lumières de l'enfance. Les expériences (qui rappellent l'épisode proustien de la *madeleine*) semblent mettre en évidence l'architecture onirique d'un vieux quartier.

Dans le scénario de la récupération du soi oublié, à la fin du poème, dans le texte intitulé *Jeudi* (jour consacré aux foires depuis l'Antiquité), à un des stands, surgisse, comme un alter ego ludique du poète le Créateur lui-même, en hypostase de vendeur d'illusions, mystérieux et silencieux concurrent du poète onirique, parution signifiante par le sens de métacognition que le poète attribue au rêve et à l'inconscient et aussi par celui d'instance démiurgique transcendente, équivalente au rêve.

⁵³ Ce que c'est vraiment surprenant c'est l'extraordinaire capacité du poète de réaliser l'impression du spectacle quotidien en métamorphose continue. La foire, le bazar, le cirque comme topos de l'étalage, ainsi que le comptoir, la vitrine (comme dans les poèmes de Ilarie Voronca) ont un rôle important et on peut les associer aux déroulements impressionnants des foules qui regardent (les suites, les convois, processions etc.). Les registres lexicaux amples et la manière insolite d'utiliser les termes sont impressionnantes.

⁵⁴ Un exemple de syncrétisme (la simultanéité des plans et la perception cinesthésique) le représente l'image splendide de la pinasse *céleste* qui réunisse le plan cosmique et terrestre. - Leonid Dimov, *Dans les montagnes* (*În munți*, vol. I, p. 117). [tr.n]

De la même manière, *l'dépôt de jouets*, oublié, sidéré dans l'intemporalité, comme dans une virtualité symbolique, devient l'espace d'une anamnèse.

En ce qui concerne le rôle essentiel que la *couleur* détient dans la technique picturale du rêve, *Le poème des chambres (Poemul odăilor)* dévoile dans les huit quatrains le spectre chromatique de vert, rouge, jaune, bleu, violet, orange, en transformant, à la manière de Kandinsky, la couleur en sujet *métaphysique*.

Couleurs-caractères ou états d'esprit se réunissent dans l'image - synesthésie du blanc vêtement de la lumière qui „engloutie les échos des cathédrales”, jusqu'à ce qu'ils deviennent le rêve de la matière.⁵⁵

À d'autres moments, le *dessin*, la *peinture* devient le prétexte des proliférations des images et des sens oniriques. Dans un *dessin* (à partir d'une boîte de poudre) le poète déchiffre le scénario d'un voyage cosmique.

En ce qui concerne les actants des textes de Dimov, ils sont liés aux topos du spectaculaire. *La foire* est peuplée par les vendeurs d'images, les „fournisseurs” des spectacles éblouissants (autant des masques du poète onirique), par les multiples hypostases du „milliardaire des images”. Parmi eux, *le magicien, l'illusionniste* (en variante ludique *arlequin, bouffon, clown*) ont un rôle important, subordonné à l'esthétique du *poème-rêve*.⁵⁶

L'image des actants construits en manière onirique (aussi que ludique-démystifiante), enraciné dans le biographique, est pertinente du point de vue psychanalytique.⁵⁷

Dans le poème *Le sanglier et la paix éternelle (Mistrețul și pacea eternă)* le protagoniste a des connotations archétypales, mythiques et symboliques, étant le créateur des mondes-image. Le poème, structuré sur la base de l'idée de la supériorité de l'image par rapport à la réalité du monde des objets, institue la *résistance* des mondes-images, qui soustraites à la temporalité, s'opposent à la mort, en restant, conservées au niveau de la mentalité collective.⁵⁸

⁵⁵ La récupération de l'unité perdue de soi devient possible par la contemplation des couleurs.

⁵⁶ Les actants archétypaux du poème-rêve - hypostases symptomatiques de l'idée d'autorité (même transposés en registre ironique ou ludique- parodique) incluent *l'homme à melon* de Magritte (comme motif récurrent) non seulement dans les textes de Dimov mais aussi dans la une prose onirique de Dumitru Tsepeneag. Cet élément de l'imaginaire a un grand potentiel dans l'art du rêve par la dimension intertextuelle ainsi que par son côté psychanalytique et archétypale, en s'accordant parfaitement à l'enjeu ludique du texte.

⁵⁷ Le tramway qui conduit à l'école et/ou vers la foire (d'où, après une obscure, décevante et triste *affaire* c'est justement Juda celui qui revient et que l'enfant, le protagoniste de ce *poème- anamnèse* l'aperçoit sur la plateforme d'arrière) c'est un image symbolique des projections négatifs de l'inconscient de Dimov qui fait la connexion entre les différents âges et niveaux ontologiques. L'école est pour le petite l'espace des tristes révélations de son origine paternelle et des conflits insurmontables avec ses collègues influencés par l'atmosphère antisémite de ces années, mais, surtout, il est la place d'où il est obligé de « fuir », incident qui va marquer la crise spirituelle ultérieure profonde du poète.

⁵⁸ Aussi que dans *La tour Babel*, les images sont libérés d'une virtualité multi stratifiée, ayant mis en lumière de la temporalité et de la facticité, la révélation onirique se produisant grâce à une personne interposée, le double du poète, l'assistant de cet acte démiurgique mystérieux. Soit qu'il s'agit de *A.B.C.*, de *l'Urgoragal* ou d'un métaphorique *enfant de la lune*, la création-rêve este Dimov le résultat d'un mystérieuse incubation où le

Une autre figure importante en ce qui concerne le lien avec le rêve, mais aussi avec l'art de l'avant-garde, est le *clown*, motif passé par les mutations stylistiques produites par les expériences modernistes.

Connoté avec des multiples nuances parodiques de la réalité, le clown a le rôle de libérer le sens en permettant l'aperçue d'une conscience déchirée.⁵⁹ au-delà des apparences comiques.

Le bouffon, un *ludique alter ego* et *parodique* de l'imaginaire onirique, *existence illusoire*, le *double* de soi, est une présence fragilisée ontologiquement qui crée une forte impression de rêve. Apparition fulgurante il devient un élément de poésie onirique implicite dans les poèmes de Dimov.⁶⁰

À d'autres moments, les scénarios des *poèmes-rêve* sont des scénarios de l'aspiration de communiquer entre les êtres appartenant à différents mondes (régnes): *Le lycanthrope et Clotilde (Vârcolacul și Clotilda)*, *Lili et la densité (Lili și densitatea)*⁶¹ et *L'histoire de l'aiguilleur et de la fascinante voyageuse (Povestea acarului și a miraculoasei călătore)* en figurant des moments uniques de convergence entre les différents niveaux ontologiques.

Dans les poèmes de Dimov les éléments spécifiques à la rhétorique onirique, en suggérant la manière dont le réel se métamorphose dans le miroir du rêve, en passant par les formes chimériques de l'inconscient, sont aussi les multiples métamorphoses du temps et de

message hermétique est *traduit* en poésie par un *poète-herméneute*, étant donnée les similitudes entre les deux langues de l'esprit, le rêve et l'art poétique.

⁵⁹ Caractéristique essentielle de la littérature onirique, l'élément pivot de la nouvelle orientation esthétique, le détachement lucide du créateur de son propre art, contemplé de l'extérieur comme *spectacle scénique*, exprimant le sentiment de la dualité et en laissant s'entrevoir les zones *d'ombre* (au sens donné au mot par C. G. Jung) suggère le dialogue de l'artiste avec son propre inconscient. De ce point de vue, le bouffon est l'expression d'une relation de complémentarité entre les deux côtés de la relation du psychisme, qui restaure l'unité de l'âme divisée entre la vie consciente et inconsciente, entre la veille et le rêve.

⁶⁰ Dans l'un des poèmes rêve de *Livre aux rêves (Cartea cu vise, 1969)*, emblématique pour le nouveau paradigme de l'esthétique des oniriques le bouffon devient l'alter ego de l'existant perçu comme une immense illusion. Mal signe, le bouffon s'oppose à l'existence, apportant d'un autre niveau ontologique l'ombre du *néant* à peine perceptible. Ce bouffon-mort qui survient dans cet espace-limite, en se déplaçant immatériellement parmi les vivants, laisse traîner un sentiment inquiétant de vacuité dans l'ordre du réel. L'émergence de ce personnage onirique est précédée par une forme insolite de dissolution de la matière.

Au niveau onirique et méta textuel il exprime *la toute entière « philosophie »* du nouveau paradigme esthétique du *poème-rêve*. (Ibidem.).

⁶¹ Le titre du poème (*Lili et la densité*) implique une transgression des limites de la matière vers *un au-delà* onirique, un triomphe sur la censure de la conscience par la brèche créée dans le mur aveugle de la matérialité du monde.

Le *toit - miroir*, comme surface réfléchissante, devient l'espace de la métamorphose des pulsions cachées du soi et de la projection dans le mythe.

Le superbe spectacle (une véritable *trombe* onirique) transforme le contemplateur avide d'image en coupable d'avoir espionner le spectacle que lui offre le rêve.

Une autre composition onirique sur l'amour impossible et le rêve comme durée infinie c'est *L'histoire, l'aiguilleur et de la mystérieuse voyageuse (Povestea acarului și a miraculoasei călătore, A. B. C., 1973)*. Le poème crée l'impression que le rêve construit une réalité plus forte que le réel et que la ligne qui sépare les deux mondes est souvent dépassée, les deux plans de l'existant se superposant.

l'espace, soumises à la logique du rêve, la superposition des plans et des perspectives, le caractère ouvert des scènes imaginés vers un plan extérieur, inconnu (qui rappelle la technique utilisée par Magritte dans certaines de ses toiles).

VIII. Le monde des livres de Tsepeneag est une réalité *évanescence* qui s'écrit sans cesse, préservant la structure musicale de son premier roman (*Arpièges*), trait reflété dans la manière dont l'écrivain module la construction compliquée de facture *onirique* multi étagées des thèmes, des motifs et des myèmes générant les surprenantes volutes épiques de ses romans par des glissements subtiles entre les plans, par l'impression *d'anamnèse*, avec des répercussions multiples, tant au niveau de l'instance du narrateur qu'au niveau des instances actantielles ou des lecteurs, qui recomposent, par coopération, l'itinéraire auquel ils sont provoqués par texte-labyrinthe onirique.

Auteur d'une technique narrative profondément originale et très productive, Dumitru Tsepeneag met en corrélation les éléments principaux de l'originalité de son écriture avec le *textualisme du rêve*, l'écrivain créant l'impression de monde onirique par des mécanismes textuels ingénieux. Construction réitérative au niveau thématique et des motifs littéraires, la prose de Dumitru Tsepeneag reflète une vision d'une frappante modernité en ce qui concerne la transposition plastique des images. *La poétique de l'image*, basée sur l'aspect prédominant visualisant du rêve, reflète la connaissance approfondie des mécanismes du rêve, ainsi que les implications psychanalytiques et archétypales-mythiques du rêve et celles qui ont révolutionné dès l'avant-garde le langage artistique européen.

D'une *picturalité* réalisé par des moyens ingénieux, en combinant *l'imagisme* onirique avec des structures textuelles dynamiques, auto productives, déployées dans l'espace, comme des sophistiquées compositions musicales, les proses oniriques de Dumitru Tsepeneag transposent en plan épique un remarquable dialogue interculturel (par l'envergure des ouvertures et par les registres diversifiés, alternants de *grave*, *tragique* et *lyrique* à *parodique*, *ironique* ou *ludique*) en écrivant du perspective du moderne des *mythes* et des *personnages*, antiques ou modernes (*le paradis perdu*, *le fils errant*, *mater dolorosa*, *le mot-eucharistique*, *le paysage paradisiaque de Mioritza*, *les noces cosmiques*, *la beauté féminine roumaine légendaire*, *Isis et Osiris*, *Alice* ou *Shéhérazade* etc.) qui reviennent et s'entrecroisent dans ses romans oniriques.

La distinction entre la prose onirique de Dumitru Tsepeneag et le *textualisme* réside dans le fait que la mise de l'onirisme est une toute à fait différente. La littérature onirique, inspirée par le langage du rêve, transposé en paradigme esthétique, se constitue comme écriture sur l'idée d'une continuelle auto productivité dont ne manque pas la problématique humaine ,

malgré aux désobjectivisations. La vision onirique, surtout spatiale et visuelle, les agglutinations des images (propres à l'onirisme) résident principalement dans la prose de Dumitru Tsepeneag dans la capacité du mot (révélée par le langage du rêve) de produire de nouveaux mondes illimités doués de signification.

De notre point de vue, la principale *tension* qui alimente ces impressionnantes constructions en prose (caractérisées également par une insolite manière de construire les images aussi que par les textures narratives générés par des mots ayant le rôle des nœuds sémantiques, constitués en micro narrations), réside dans la tendance assommée par l'artiste de *réécrire des mythes après un algorithme* qui donne la structuration architecturale de ses proses, suggéré par le sens fondamental du mythe même (comme la *fugue*, par exemple, ce qui fait que son premier roman soit comparable à la transposition onirique d'une « *musique peinte* »).

Le texte onirique est un fascinant *jeu d'images*, où *le magicien* (le créateur-régisseur), est assimilé à un narrateur naïf ou à un auteur amnésique (rôle construit souvent en touches négatives). Il représente une hypostase fragilisée ontologiquement d'un créateur excédé, en sens barthien, par la force du texte (et implicitement, du mot). Pour cette raison, le mythe de la paternité échouée occupe une place très importante dans l'imaginaire des romans de Tsepeneag, ou la dimension méta textuelle reste, comme celle onirique, essentielle.

Dans un univers épique ou le romancier, désobjectivisé, comme dans le rêve, ayant, d'avantage, connu les expériences littéraires du nouveau roman, a la vocation protéique de se camoufler, de se travestir, de se déconstruire délibérément l'identité propre, pour qu'elle soit recomposée dans la manière onirique, les mythes de l'autorité, du pouvoir (recherchés obstinément, ou, au contraire, contestés ou niés, jusqu'à la fusion dans le plasma du texte-rêve) sont symptomatiques.

Ainsi, le dynamitage des structures épiques et des éléments essentiels à la structure narrative du texte (le personnage et les autres instances spécifiques à l'épique), l'annulation de la relation de causalité sont des solutions esthétiques qui contribuent à la fausse impression du monde réel, motif pour lequel quelques-uns des commentateurs attribuent à la prose de l'écrivain une dimension poétique.

La dimension archétypale du texte oblige à investiguer le sens caché des mots „pièges” (ou „nœuds”) dont la récurrence est signalé par l'auteur même. L'approche herméneutique met en évidence la cohérence des symboles, la manière complexe dont ils s'articulent sur le plan *mythique-archétypal*, aussi que sur le plan *onirique* et *méta textuel*, à l'intérieur de la structure multi étagée des romans du prosateur, ou le *rôle* le plus important est celui de

l'auteur et de ses phantasmes (de puissance érotiques, égocentriques), *un subconscient extraverti* dans les miroirs du texte onirique.⁶²

Par conséquent, le roman de Tsepeneag n'empêche pas l'approche interprétative de type archétypale, qui fait que la lecture de ses romans soit un défi permanent pour l'imagination du lecteur.

La grille archétypale-mythique grille appliquée à la prose de Dumitru Tsepeneag met en évidence un certain nombre des masques de l'autorité irréprouvable: de l'auteur, du conscient, de l'autorité paternelle, ou de l'état totalitaire, de type paternaliste. Les figures symboliques, récurrents dans l'imaginaire de ses romans (l'aigle, le faucon, le perroquet, le soleil aux griffes, le chauffeur à képi, le mécanicien, le caillot, le cycliste avec melon et qui porte un filet dans son coffre, du pain et des poissons, l'officier, le capitaine-adjutant) sont autant des « personnages » symboliques, des figures de l'imaginaire qui représentent dans la prose de Dumitru Tsepeneag le pouvoir atroce, la contrainte, la manipulation ou la soumission, en faisant que l'existence des autres personnages du roman soit réduite à une identité précaire. Construits d'une telle manière, les personnages du prosateur laissent l'impression de glissement permanent de la réalité dans le rêve, en fait, dans une surréalité qui parle à travers les éléments spécifiques au recousit onirique d'une réalité *transposée* scéniquement en registres variés.

Constellés principalement autour des mythes personnels importants et/ou identitaires (*le mythe de l'auteur démiurge* qui traverse une crise profonde de son autorité d'écrivain, *le mythe du fils errant, perdu du sein de sa mère aimante, le mythe du transfuge obsédé par le conflit Centre/ périphérie*), les personnages et les événements des romans de Dumitru Tsepeneag semblent des projections du soi « réécrits » d'une perspective onirique. Les noyaux narratifs, toujours amplifiés, en structures spirales⁶³ complexes, dans lesquels chaque micro-narration devient le point de départ pour une nouvelle construction épique réside essentiellement sur la capacité du mot d'établir des relations avec des nouveaux et surprenants plans sémantiques, comme dans le rêve.⁶⁴

Pareil à celui qui rêve en se rêvant (portant les masques multiples que l'inconscient distribue à ses intentions, mots, pensées, frustrations, à un contenu émotionnel tout entier

⁶² Les grilles variées de l'approche critique mettent en valeur les nombreux niveaux où la fiction se constitue dans les romans de Dumitru Tsepeneag (d'une part, des surprenantes constructions oniriques et, d'autre part, des vastes romans ou l'auteur, démythisant, repris des questions politiques, de la perspective d'un imagologue et construit, en particuliers, des profondes méditations sur la condition du roman. (Cf. Laura Pavel, *Dumitru Tsepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007)

⁶³ Cf. Paul Laura, op. cit., pp. 65-67.

⁶⁴ Cf. Corin Braga, *Psihobiografii*, cap. *Urmuz. Mecanisme onirice ale prozei absurde*, pp. 29-45.

transposé scéniquement, dramatisé par un régisseur omniscient, *l'inconscient*) le texte onirique crée un ingénieux *dispositif osirien* des multiplications et des reflets dans les miroirs du texte.

Le dispositif osirien peut se lier aussi au phénomène de la *coopération* des instances textuelles (au sens donné à ce terme par Umberto Eco dans *Lector in fabula*). La triade *auteur-texte-lecteur*, fondée sur la nécessité de redécouvrir et de recomposer leurs propres identités, transforme ce roman dans un espace-miroir de toutes les personnalités qui le traversent, en réalité dynamique et protéiforme.

Le prosateur transpose en registre onirique, d'une manière inspirée et très productive, la théorie de Jean Ricardou sur *le mécanisme osirien*. Ainsi, les mythes d'identité présents dans les textes de Tsepeneag sont réécrits du point de vue de celui qui se recherche à travers le labyrinthe du texte-rêve en se recomposant comme identité.

Dans le même temps, l'instance du lecteur donne des complications narratives à la texture du roman, étant donné que l'auteur invente des mécanismes textuels frappants par lesquels la présence et les rôles du lecteur deviennent saisissables. Les efforts constants destinés à faire saisissable l'existence d'un „adressant” qui doit être séduit rappellent le postulat textuel de Roland Barthes qui affirme que, dans le texte, *ce n'est que le lecteur qui parle*.⁶⁵

Ces statuts fictifs présents dans la prose de Dumitru Tsepeneag font que la mise en scène du rôle de l'auteur fictionnel, ainsi que celui du récepteur, soit vraiment spectaculaire, témoignant à la fois la structure ouverte des romans de l'auteur par rapport aux plus nouvelles théories et concepts européennes concernant la littérature.

Le moment de *fusion* de ces différents horizons mis en œuvre d'une façon inédite, représente souvent le noyau principal des développements épiques et de la construction des personnages.

La représentation de l'auteur, „internalisée” par le lecteur, conduit à une multiplication des rôles de l'auteur: Pastenague, Gachet (le médecin qui écrit un roman, dont le nom est identique au nom du psychiatre de Van Gogh), *l'homme au melon*, *le cycliste au bouclier*, *le chauffeur au manteau de cuir*, *le caillot* devient dans les romans de Dumitru Tsepeneag autant d'hypostases oniriques de l'auteur assommées ou rejetées.

⁶⁵ La manière dont l'onirique Tsepeneag transpose les rôles actantiels, ceux des lecteurs ou ceux de l'auteur, rappelle Eco et Iser pour lesquelles l'auteur et le lecteur ont une relation *dialogique*, les instances y impliquées en se créant et en se recréant réciproquement.

Comme dans un rêve, à travers l'échafaudage des visions oniriques, l'auteur traverse, dû à l'effort continu de construire son propre soi, son propre univers intérieur pareil à une pièce avec des miroirs déformants, en acceptant la dissolution du soi dans le plasma protéique de son œuvre, en se désobjectivant.

Les romans de Dumitru Tsepeneag sont, de ce point de vue, les versions textuelles, d'un transfert d'identité de l'auteur (avec tout le complexe de la puissance et les mythes de l'imaginaire personnel fascinant) dans le texte qui est le résultat de la conversion permanente de l'écrivain comme être *métamorphique*, qui *se cherche* sans repos dans ses propres fantasmes en se déconstruisant pour se reconstruire.⁶⁶

Vus à travers le prisme de la relation avec le rêve, certains motifs récurrents de l'œuvre de Tsepeneag (la tâche en train de se „faire”, la toile, sur le point d'être peinte, la photo) deviennent des éléments emblématiques de *la virtualité du sens* dans le mécanisme du texte auto productive.

Sur le plan de l'imaginaire artistique, le modèle épique auto productive, d'inspiration onirique, génère la présence au cœur même du texte-labyrinthe des deux mythes essentiels: *Le Joueur caché* (assimilé parfois à *l'illusionniste*) présent aussi dans la toile de Magritte ainsi nommée, et celui d'une Shéhérazade sophistiquée, passée par l'expérience littéraire textuelle des années '60.

Les jeux de Shéhérazade, transposés en variante onirique, portent à une complexité des formes littéraires telles que le genre intime, l'autobiographie, l'essai, les mémoires.

Le registre onirique, caractérisé comme écriture répétée génère, en particulier, dans le dernier roman de l'écrivain (*Le camion bulgare*) l'idée d'écriture comme une « partition musicale » pour plusieurs mains. Le texte imaginé comme *chantier* sous le ciel ouvert, exposé ouvertement à n'importe qui souhaite en observer les mécanismes génératifs. Le dialogue méta textuel ingénieux avec les images et les significations de *l'Enfer* de Dante et, en même temps, avec le monde protéiforme de peintures de Miró, donne la complexité de cet extraordinaire roman où l'auteur révèle encore une fois, dans une manière ingénieuse, l'idée renouvelée du *textualisme du rêve*.

Les romans de Dumitru Tsepeneag restent définitivement marqués par le modèle du rêve, ce qui fait de ces inédites constructions de l'auteur, de son premier roman au dernier, des véritables *univers autarchiques*, dont la capacité auto productive est illimitée et dont la

⁶⁶ Cf. Laura Pavel, op. cit., pp. 107-124.

structure multi étagée rend possibles les entre croissances des dimensions *référentielles, auto référentielle, méta textuelle, mythique-archétypale* et *psychanalytique*.

La construction onirique, spécifique aux romans de l'écrivain, est compliquée par les accents *existentialistes* de sa prose. L'idée que la vie est pareille à une construction musicale comparable à une *fugue musicale*, dont les volutes subtiles sont générés par le destin-même, fait de l'onirisme une forme de réalisme *sui generis*.

Littérature de la transcendance, de la manière profondément subjective dont chaque individu, placé implacablement sous le signe d'une existence fragmentaire, transforme la platitude de la vie par l'horizon personnalisé du rêve, en essayant désespérément de se récupérer dans une existence osirienne, l'onirisme esthétique a une dimension métaphysique évidente.

Bien qu'inévitablement, des formules épiques qui ont surgi dans l'intervalle, en presque cinquante ans d'expérience dans le domaine de la littérature, ont généré des subtiles transformations de la formule onirique, le paradigme du rêve est resté jusqu'aujourd'hui le fondement de l'écriture de cet unique prosateur, l'onirisme n'étant pas en réalité ni abandonné, ni transformé d'une manière radicale, mais, au contraire, affiné en permanence dans le but de démontrer pratiquement la force et l'originalité indiscutable de l'esthétique onirique.

Malgré l'impression de s'en éloigner, même dans le dernier roman de l'écrivain *l'onirisme* est à la base des nouvelles techniques, il est le liant qui assure la cohésion des éléments de nouveauté en raison de ce que cette formule esthétique a apporté comme invention dans la littérature européenne.

IX. Analysés à travers le prisme des affinités avec l'art des prédécesseurs en matière d'onirisme (les écrivains romantiques et les surréalistes), les idées que la littérature des oniriques affirment font visibles les liaisons de profondeur générées par le *textualisme implicite du rêve* entre les oniriques et leurs antécédents. Cette approche articule les points de cette apparemment inconciliable polémique sur l'originale et en particulier très productive idée du *textualisme du rêve*, l'aspect définissant de la nouvelle littérature que les promoteurs de l'onirisme ont essayé à faire remarquer à un moment défavorable à sa réception.

Les points nodaux avec les anciennes esthétiques du rêve deviennent ainsi plus évidents et dès l'essai des romantiques de transgresser le monde phénoménal (animés par le désir de connaître la „chose en soi”), aux expériences surréalistes de la révélation de l'inconscient, transposées esthétiquement et textuellement par des formules intégrant des

éléments spécifiques au langage onirique (les associations libres des mots, les réseaux des images, la simultanéité, la suppression des catégories physiques consacrées et la contraction de celles-ci dans une forme synthétique d'existence (l'espace-temps), la fausse dimension épique, la symbolisation, l'allégorisation etc.) on peut observer que le *canon* du rêve, indépendamment des mutations survenues au niveau stylistique, produit des paradigmes esthétiques apparentées.

Ce qui donne l'originalité de la vision des oniriques sur le texte conçu par les règles du rêve réside justement dans cette synthèse unique qu'ils ont réalisé entre *le rêve-gnose* des romantiques, les découvertes de la psychanalyse et des formules expérimentées par les avant-gardes littéraires et par le nouveau roman français.

Le concept du *rêve-textualiste*, avec toutes les implications au niveau de la formule littéraire, est un des concepts-clés qui organise la démarche analytique et herméneutique des deux représentants de l'onirisme esthétique roumain.

Formule inédite dans le contexte de la littérature roumaine, l'expression d'une synthèse culturelle unique de facture moderne, consonante avec les plus récentes idées européennes de la littérature, d'un raffinement artistique exceptionnel, l'onirisme esthétique, s'il ne devrait pas traversé des moments d'interprétation tendancieuse des idées essentielles pour le nouveau paradigme littéraire (ainsi que l'apparemment inexplicable *modèle législatif du rêve*), de marginalisation et d'exclusion (officiel), il pouvait donner une orientation complètement différente à la littérature roumaine, en stimulant, certainement, l'émergence des formules innovantes de la fin des années '80.

Bibliographie sélective:

I. a. Bibliographie primaire (travaux de critique littéraire, études monographiques, essais, anthologies, articles)

1. Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2010, 318 p.
2. Buciu, Marian Victor, *Leonid Dimov. Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, 478 p.
3. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999, 568 p.
4. Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012, 195 p.
5. Dachy, Marc, *Dada. Revolta artei*, traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, colecțiile Cotidianul, seria a III-a, volumul III, 2007, 128 p.
6. Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Editura Cartea Românească, 2011, 288 p.
7. Gregori, Iilina, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, București, Editura Art, colecția Revizitări, 2009, 333 p.
8. Hassan, Ihab, *Sfâșierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în „Caiete critice”, nr.1-2, 1986, pp. 180-187.
9. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, 400 p.
10. Lyotard, Jean François, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul”*, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, pp. 173-179.
11. Marin, Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul – poem al visului romantic*, Constanța, Editura Pontica, 1996, 272 p.
12. Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot, aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, 383 p.
13. Muthu, Mircea, *Alchimia mileniului. Interferențe culturale*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj –Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, 240 p.
14. Naum, Gellu, *Teribilul interzis, Opere II (proza)*, Iași, Editura Polirom, 2004, 472 p.
15. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Iași, Editura Polirom, 2003, 336 p..
16. Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, 179 p.

17. Pop, Ion, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine, Etude critique, choix de textes & notes*, Edition Maurice Nadeau, Institutul Cultural Român, 2006, 640 p.
18. Pop, Ion, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Ediția a II-a adăugită, București, Cartea Românească, 2007, 319 p.
19. Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin*, București, Editura Univers, 1998, 374 p.
20. Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, în românește de Liana și Valentin Atanasiu, prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1988, 415 p.
21. Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Cartea Românească, 1981, 472 p.
22. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, capitolul *Poezia barochistă. Onirismul estetic*, București, Editura Cartea Românească, București, 1984, 631 p.

I. b. Bibliographie littéraire

1. Dimov, Leonid, *Opera poetică*, vol. I (Versuri. 7 poeme. Pe malul Stixului) și vol. II (Carte de vise. Semne cerești. Eleusis. Deschideri. Amintiri. La capăt), Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, București, Editura Paralela 45, 2010, 234 p. (I), 335 p. (II)
2. Dimov, Leonid, *Opera poetică*, vol. III (*Litanii pentru Horia. Dialectica vârstelor. Tinerețe fără bătrânețe. Spectacol. Veșnica reîntoarcere*), Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, București, Editura Paralela 45, 2012, 339 p.
3. Dimov, Leonid, *Scrisori de dragoste (1943-1954)*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, biobibliografie, notă asupra ediției și note de Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2003, 355 p.
4. Eminescu, Mihai, *Opere, VI, Proza literară*, Ediție critică, introducere, note și variante de Aurelia Rusu, Scriitori români, București, Editura Minerva, 1982, 792 p.
5. Țepeneag, Dumitru, *Exerciții (Exercices)*, București, Editura pentru literatură, 1966, 122 p.
6. Țepeneag, Dumitru, *Frig (Froid)*, București, Editura pentru literatură, 1967, 120 p.
7. Țepeneag, Dumitru, *Așteptare (Attente)*, București, Editura Cartea Românească, 1971, ediția a II- a, 1993, 108 p.
8. Țepeneag, Dumitru, *Înscenare și alte texte (La farse et d'autres textes)*, București, Editura Calende, 1992, 93 p.

9. Țepeneag, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, Ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, Prefață de Nicolae Bârna, București, Editura Art, 2007, 173 p.
10. Țepeneag, Dumitru, *Nunțile necesare*, București, Editura Art, 2008, ediția a III-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Octavian Soviany, 151 p.
11. Țepeneag, Dumitru, *Cuvântul nisiparniță*, București, Editura Univers, 1994 (fragmentele în limba franceză traduse de Alain Paruit).
12. Țepeneag, Dumitru, *Hotel Europa*, Ediția a II-a revăzută, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Corint, 2006, 455 p.
13. Țepeneag, Dumitru, *Pont des Arts*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Corint, 2006, 359 p.
14. Țepeneag, Dumitru, *Maramureș*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Corint, 2006, p. 399 p.
15. Țepeneag, Dumitru, *La Belle Roumaine*, Ediția a doua revăzută, Prefață de Laura Pavel, București, Grupul Editorial Art, 2007, 225 p.
16. Țepeneag, Dumitru, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010, 217 p.
17. Țepeneag, Dumitru, *Roman de citit în tren*, Iași, Institutul European, 1993, 149 p.
18. Țepeneag, Dumitru, *Porumbelul zboară!*, București, Editura Univers, 1997, 120 p.

I. c. Volumes de mémorialistique, articles théoriques, interviewes, dialogues, essais (Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag):

1. Braga, Corin, *Momentul oniric (Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag)*, antologie realizată de Corin Braga, București, Cartea Românească, 1997, 370 p.
2. Bârna, Nicolae, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, ediție realizată de Nicolae Bârna, București, Editura Alpha, 2000, 288 p.
3. Buciu, Marian Victor, *Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, 478 p.
4. Țepeneag, Dumitru, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Institutul European, 1993, 193 p.
5. Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris*, București, Editura Cartea Românească, 1997, 544 p.
6. Țepeneag, Dumitru, *Capitalism de cumetrie*, Iași, Polirom, 2007, 235 p.

I. d. Articles, interviewes, correspondance:

Nous avons cité plusieurs textes théoriques ou doctrinaires et idées esthétiques et/ ou polémiques concrétiser dans des articles, interviewes, dialogues, correspondance littéraire, publiés dans la presse culturelle: *Ramuri*, *Viața Românească*, *Amfiteatru*, *România literară*, *Luceafărul*, *Argeș*, *Flacăra*, *Gazeta literară*, *Viața Românească*, *Lettres nouvelles* (Paris), *Ethos* (Paris), *Contrafort*, *Contrapunct*, *Arca*, *Tageblatt* (Luxembourg), publicate în *Leonid Dimov*, *Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu*, București, Editura Curtea Veche, 2007, 478 p.

II. Bibliographie générale (travaux, études et articles théoriques, histoires littéraires, histoires de l'art)

1. Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weir Gerber, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 493 p.
2. Bot, Ioana, *Histoires littéraires. Littérature et idéologie dans l'histoire de la littérature roumaine*, Cluj-Napoca, Centre d'études transylvaines, Institut Culturel Roumain, 2003, 292 p.
3. Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1994, 407 p.
4. Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, 1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, cap. *Despre arhetipurile inconștientului colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003, 462 p.
5. Klingsohr – Leroy, Cathrin, *Suprarealismul*, studiu introductiv o nouă declarație a drepturilor omului, Editura Taschen, 2004, 96 p.
6. Thomson, Laura, *Suprrealiștii*, traducere de Simina Lazăr, București, Vellant, 2008, imaginile au fost reproduse de Ivy Press Limited, 128 p.