

TEXTUL ȘI IMAGINEA CA SEMNE AUTOGRAFE

LILIANA HOINĂRESCU¹

Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”,
București

LE TEXTE ET L'IMAGE COMME SIGNES AUTOGRAPHES

Resumé

Dans cet article, nous nous proposons de relever la dimension pragmatique d'une œuvre plastique à partir des interférences texte-image instituées par l'artiste même. Nous avons choisi de commenter une toile célèbre de van Gogh, *La chambre de Vincent à Arles*, et la lettre où le peintre décrit le tableau à son frère. Cette double représentation peut être considérée comme un cas particulier d'*ekphrasis*, dans lequel l'expression verbale précède l'expression iconique.

La démarche interprétative se fonde sur des notions de sémiotique textuelle et visuelle, en tentant de surprendre dans quelle mesure les intentions de l'artiste, la composante objective du tableau (technique picturale, chromatisme) et la perception subjective du récepteur (transcodage culturel et affectif) se conjuguent pour fixer le sens général de l'œuvre.

Mots-clés: *sémiotique textuelle et visuelle, intentionnalité, réception, signe verbal, signe iconique/plastique, référent, (auto)représentation.*

1. Documentele autografe ale unui mare artist (jurnal, memorii, corespondență) sunt în general publicate pentru valoarea lor literară. Pentru demersul critic sunt importante în măsura în care fixează semnificația unei opere, putându-se pune în relație intenția autorului (*intentio auctoris*), cu ceea ce opera, ca produs estetic finit, comunică prin ea însăși (*intentio operis*) și cu

¹ **Liliana Hoinărescu** este cercetător la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”. Este doctor în filologie al Universității din București, din 2005, cu teza *Structuri și strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, publicată, în 2006, la Fundația Națională pentru Știință și Artă a Academiei Române. Principalele domenii de interes: lexicologie și lexicografie, pragmatică lingvistică și literară, analiza discursului, analiza conversației, stilistică și poetică, teoria argumentării, semiotică. A publicat mai multe articole și studii în revistele de specialitate și în volumele colective ale unor manifestări științifice din țară și din străinătate și a coordonat volumul al IV-lea al *Micului Dicționar Academic (MDA)*. În prezent, lucrează la *Dicționarul Limbii Române (DLR)* și colaborează la diverse proiecte de cercetare privind analiza discursivă a limbii române; e-mail: liliana_hoinarescu@hotmail.com

sensurile pe care receptorii i le atribuie (*intentio lectoris*) (cf. Eco 1996: 25). Se completează astfel modelul trihotomic ideal al semioticii receptării. Există o dispută clasică între privilegierea uneia sau a alteia dintre perspective, fiecare definind în fond tipul de critică acreditat de discursul cultural și epistemic al unei epoci. Uneori, comentariul critic este axat pe ceea ce autorul a vrut să exprime (poziția clasică, impresionistă a criticii), alteori pe dimensiunea imanentă a operei (formalismul rus și structuralismul), alteori prevalează opțiunea interpretativă a destinatarului (receptarea postmodernă). Dincolo de pozițiile radicale, de subliniat este faptul că aceste trei unghiuri de investigație nu sunt coincidente decât în rare situații, mai ales atunci când artistul are o justă și completă înțelegere a artei sale și își definește precis viziunea, iar comentarii și publicul iau ca premisă critică aceste explicații.

Constituirea semioticii receptării a fost axată în general pe texte și a fost pusă în legătură cu discipline conexe analizei literaturii. Naratologia a fixat o terminologie, distingând între text și paratext și definindu-le din punct de vedere funcțional, iar teoria literară a subliniat relațiile nu întotdeauna univoce dintre text și paratextul său, exprimându-și adesea mefiența față de declarațiile auctoriale programatice, mai ales atunci când ele sunt făcute publice (în prefețe, interviuri, articole în presă).

În articolul de față, vom lua în considerație un caz de intersecție a două expresii semiotice diferite prin care se realizează pe de o parte opera și, pe de altă parte, comentariul asupra ei. Vom compara expresia verbală/scriptică și cea iconică/imagistică și vom analiza modul în care acestea participă, complementar, la configurarea unui mesaj artistic². În acest scop, vom pune în relație descrierea pe care Vincent van Gogh o face unei viitoare picturi, într-o scrisoare trimisă fratelui său, și tabloul propriu-zis, cunoscut astăzi cu numele *Dormitorul lui Vincent din Arles*.

Alegând textul și pictura lui Vincent van Gogh, ne înscriem pe un plan de interferență semiotică fixată chiar de artist, atunci când încearcă să traducă în cuvinte semnificația operei sale. O vom considera drept o formă particulară de *ekphrasis*³, deoarece, în acest caz, textul precedă expresia vizuală.

Reprezentarea aceluiași referent prin intermediul cuvintelor și al imaginii ne oferă prilejul de a observa concret diferențele dintre semnul verbal și cel iconic. Pentru început, să expunem succint principalele caracteristici ale acestora, evidențiate de semioticieni. Cuvintele sunt, în general, semne simbolice, substituind

² Accentele puse pe intenționalitate și receptare plasează abordarea noastră în sfera pragmaticii și, într-un sens mai larg, a semioticii, pragmatica fiind inclusă de Ch. Morris, alături de sintaxă și semantică, în domeniul semioticii (vezi și precizările din Eco 1996: 293-303, cap. *Semantica, pragmatica și semiotica textului*).

³ *Ekphrasis*-ul este definit de Leo Spitzer drept o „descriere a unei opere de artă într-un text literar” (*apud* Vrânceanu 2002: 92) sau într-un sens mai larg de către Jeff Heffernan (1993: 3) drept o „reprezentare verbală a unei reprezentări vizuale”.

referentul printr-un semn convențional (Sebeok 2002: 28), în timp ce imaginea presupune un raport de analogie/similaritate⁴, ceea ce o transformă într-un fel de substitut al realului (cf. Eco 1992: 40, 47-49; Meunier/Peraya 2004: 162). Ordonându-se în mod necesar în succesiune, limbajul este intrinsec analitic; profund narativă, imaginea expune simultan părțile componente, permițând privitorului o perspectivă globală, totalizantă (cf. Foucault 2006: 146-147). Prin aceasta, imaginea îi induce privitorului un sentiment de control, chiar de putere, asupra lumii reprezentate. Imaginea suscită imediat un fel de empatie (cf. Meunier/Peraya 2004: 175-177), pe care expresia verbală o obține, în general, după o perioadă de acomodare a receptorului cu textul. Cuvintele întrețin sau reclamă un comentariu explicativ, de unde raporturile strânse, chiar indisociabile, dintre limbaj și metalimbaj⁵. Imaginea are nevoie de alt sistem semiotic (cel verbal) pentru a fi interpretată. Limbajul presupune claritatea și proprietatea termenilor săi, pe când imaginea are unități de semnificație mai puțin stabile și mai puțin explicite, autorizând pluralitatea sensurilor și divergențele de interpretare (cf. Huyhn/Di Rosa 2008: 5). Semioticienii s-au referit la puterea sugestivă a semnelor iconice și la eficacitatea magică pe care acestea o capătă în istoria culturală (Sebeok 2002: 133). Cuvintele pot modifica realitatea (vezi teoria actelor verbale⁶), iar imaginile ne pot modela percepția asupra acesteia⁷.

În ciuda diferențelor dintre cele două semne, istoria culturii constată caracterul „intertextual” al cuvântului și al imaginii pentru elaborarea sensului⁸. Multă vreme, înainte ca specificitatea artei vizuale să fie clar afirmată, retorica verbală împrumută din instrumentele ei de analiză „retoricii” vizuale. Mai mult decât puncte de identitate între cele două forme de expresie, această constatare are legătură, credem, cu funcția explicativă a limbajului. Semnul verbal este mijlocul de interpretare al tuturor celorlalte semne, de unde migrarea unor concepte și instrumente de analiză dintr-un domeniu în altul (în acest fel vorbim despre „limbajul vizual”, „retorica vizuală”, „gramatica reprezentării”, „lectura imaginii”).

Articolul nostru se dorește a fi astfel o reflecție asupra construcției semnificațiilor operei prin intermediul „imaginii” textuale și al „lecturii imaginii”. Încercarea de a interpreta o operă plastică necesită desigur repere de specialitate,

⁴ « Un signe est iconique quand „il peut représenter son objet essentiellement par similarité” » (Peirce, *apud* Eco 1992: 40).

⁵ Utilizarea metalingvistică a limbajului a fost remarcată încă de la Sf. Augustin. Vezi Todorov (1983: 75) și comentariile din cap. *Nașterea semioticii occidentale*, pp. 26-80.

⁶ Formulată inițial de J. L. Austin, în lucrarea *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962, și reinterpretată într-o serie de sinteze critice ulterioare.

⁷ Dată fiind forța lor persuasivă, imaginile joacă un rol central în manipularea ideologică. Publicitatea, dar și politicul se axează pe o retorică vizuală, pentru a impune anumite reprezentări publicului și a modela imaginarul colectiv.

⁸ « Texte et image ont en partage un vocabulaire d'analyse (images rhétoriques, composition, point de vue...) qui s'est forgé au fil de leurs relations et relèvent tous les deux d'une activité perceptive et „intertextuelle” pour élaborer le sens » (Huyhn/Di Rosa 2008 : 5).

propriii sistemului vizual (încadrare în plan, perspectivă, cromatism), dar și repere culturale, intersemiotice, prin care demersul artistic se contextualizează. Lectura imaginii, sintagmă pe care unii teoreticieni ai artei o folosesc în sensul propriu, se referă chiar la interpretarea mediată cultural a imaginii picturale⁹. Decodarea sensului unui semn plastic¹⁰ este un act hermeneutic complex, căruia conexiunile interdisciplinare (istoria artei, istoria mentalităților, teoria literaturii) îi sunt profitabile.

2. Tabloul pe care îl vom analiza, *Dormitorul lui Vincent din Arles*, datează din 1888¹¹. Există astăzi în trei versiuni: o primă versiune din 1888, păstrată la Muzeul van Gogh din Amsterdam (versiune pe care o vom comenta), o a doua, de aceleași dimensiuni cu prima, dar fără să fie propriu-zis o copie, realizată în 1889, la sugestia lui Theo van Gogh, este expusă la Art Institute of Chicago, iar ultima, de dimensiuni mai mici, din același an, va fi dăruită de artist surorii sale și se află la Musée d'Orsay din Paris¹². Descrierea tabloului este extrasă dintr-o scrisoare trimisă de Vincent fratelui său, Theo van Gogh¹³. Vom încerca să scoatem în evidență raportul dintre ceea ce pictorul dorește să transmită despre Sine și arta sa și ceea ce textul și tabloul finit transmit, dincolo de intenția manifestă a artistului, unui Alter.

Dragă Theo,

Îți trimit, în sfârșit, un mic crochiu, ca să-ți faci o idee de schimbarea care s-a produs în felul meu de-a lucra. Căci astăzi mă simt restabilit. Ochiul mi-s tot obosiți, dar aveam în cap o nouă idee, așa că iată crochiul. O pânză de 30, ca totdeauna.

⁹ Vezi Panofsky 1995, *apud* Vrânceanu 2002: 7: „Un tablou nu poate fi interpretat decât în măsura în care se sprijină pe o cunoaștere anterioară a privitorului, atât în domeniul codului vizual (istoria stilurilor), cât și în domeniul literar, înțeles în sens larg”.

¹⁰ Cercetătorii de la Grupul μ disting între semnul iconic și semnul plastic, cel din urmă căpătând autonomie într-un sistem vizual caracterizat prin trei modalități fundamentale: formă (dispunere spațială), textură și cromatism: « Un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. Il faut en outre noter que ces données sont coprésentes, de sorte que l'image est d'emblée tabulaire » (Groupe μ 1992 : 189).

¹¹ În februarie 1888, Van Gogh se stabilește la Arles, în sudul Franței. Aici pictează aproape două sute de tablouri în paisprezece luni, cu o rapiditate uimitoare (între care portrete, peisaje, vestitele tablouri „floarea-soarelui”). Maniera sa devine foarte personală și va influența ulterior expresionismul (prin tendința de a exhiba o viziune subiectivă asupra realității), dar și fovismul (prin exaltarea extremă a culorii, voluntară și sistematică, și preferința pentru asocierea culorilor complementare) (Cf. Rewald 1961: 208-214; 1974: 135; Chassé 1978: 27-29).

¹² http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-chambre-de-van-gogh-a-arles-. Pentru vizualizarea celor trei versiuni, vezi și http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chambre_de_Van_Gogh_%C3%A0_Arles

¹³ Corespondența dintre cei doi frați debutează în 1869, când Vincent avea vârsta de 16 ani, și va dura până la moartea artistului. Cf. Vincent van Gogh, *Dragă Theo. Scrisori către fratele său*, selecție, traducere și note de Constanța Tănăsescu, București, Ed. Art, 2008, p. 7.

De data asta e vorba, pur și simplu, despre camera mea de dormit, numai că aici culoarea trebuie să aibă ultimul cuvânt și dând, prin simplificarea acesteia, mai multă grandoare lucrurilor, sugerează *odihna* sau somnul în general. În sfârșit, contemplarea tabloului trebuie să odihnească mintea sau mai curând imaginația.

Pereții sunt de un violet pal. Pardoseala este din dale roșii. Patul din lemn și scaunele sunt de un galben ca untul proaspăt, cearșaful și pernele, de un galben verzui, foarte deschis.

Cuvertura de un roșu aprins. Fereastra – verde.

Masa de toaletă – portocalie, ligheanul – albastru.

Ușile – liliachii.

Asta-i tot – nimic altceva în această cameră cu obloanele trase.

Soliditatea mobilelor trebuie și acum să exprime odihna care nu poate fi tulburată. Portretele de pe pereți și o oglindă plus un prosop și câteva haine. Rama – deoarece în tablou nu există alb – va fi albă.

Și toate astea ca să mă răzbun pe odihna forțată la care am fost supus. Voi lucra la tabloul acesta toată ziua de mâine, vezi însă cât este de simplă întreaga concepție. Umbrele și umbrele purtate sunt suprimate, totul e colorat în tente plate și pure, întocmai ca și crepoanele.

Și va fi în contrast, de pildă, cu *Diligența din Tarascon* și *Cafeneaua de noapte*. Nu-ți scriu mult, căci mâine voi începe lucrul foarte devreme, odată cu lumina proaspătă a dimineții, pentru a-mi termina pânza. [...] (Vincent van Gogh, *Dragă Theo*, 526-527, în italic în orig.)

Scrisoarea adresată lui Theo este însoțită de un crochiu, unde este desenat planul încăperii; privitorul trebuie să adauge (mental) culoarea cu ajutorul indicațiilor din text.

Încă de la început, Vincent fixează semnificația tabloului: „să sugereze *odihna* sau somnul în general”. Spațiul reprezentat, prozaica sa cameră de dormit, este transfigurat prin utilizarea particulară a culorii și prin absența umbrelor și a umbrelor purtate; influențat de tehnica stampelor japoneze (numite crepoane, în text), Vincent își dezvoltă dorința de a simplifica și a idealiza realitatea, precum și nostalgia după alte lumi îndepărtate sau onirice. Pentru Vincent, „Japonia coincide cu o lume utopică, necoruptă, paradisiacă” (Armigaglio 2005: 86). Observăm cum, dincolo de informațiile propriu-zise, reiterarea unor unități cu un puternic simbolism thanatic: odihnă – somn – vis, care sunt fie lexicalizate („odihna forțată“, „odihna care nu poate fi tulburată“, „somnul“), fie sugerate prin deciziile de tratare a picturii (evaziunea din realitate, transgresiunea onirică), tinde să configureze, la un nivel secund, subliminal, un peisaj afectiv (nostalgie, tristețe, însingurare). Turnura lirică a textului, bazată pe capacitatea evocativă a unor termeni, numiți sau sugerați, poate fi, desigur, o simplă iluzie interpretativă, există însă și alte detalii enunțative care o susțin.

Definirea precisă a atributelor cromatice ale obiectelor ne poate indica modul de gândire prin excelență vizual al pictorului, precum și metoda sa de creație: tabloul exista deja în mintea lui înainte de a fi efectiv executat. Deși expresia este verbalizată, descrierea sa este una pur vizuală, denumirile culorilor declanșând de obicei nu un reflex conceptual, ci o senzație perceptivă. Imaginea mentală a tabloului influențează expresia verbală, aceasta din urmă tinzând să se

esențializeze asemenea obiectului artistic pe care-l descrie. Simpla enumerare a obiectelor și repetarea construcțiilor sintactice creează o solemnitate discursivă, amintind de discursul poetic. Dacă ajustăm dispunerea grafică a frazelor, impresia de text poetic va fi și mai puternică (această impresie rezistă la traducerea dintr-o limbă în alta):

„Pereții sunt de un violet pal.
 Pardoseala este din dale roșii.
 Patul din lemn și scaunele sunt de un galben ca untul proaspăt,
 cearșaful și pernele, de un galben verzui, foarte deschis.
 Cuvertura de un roșu aprins. Fereastra – verde.
 Masa de toaletă – portocalie, ligheanul – albastru.
 Ușile – liliachii.
 Asta-i tot – nimic altceva în această cameră cu obloanele trase”.

În ciuda funcției sale pur denotative, descrierea lui van Gogh are o artisticitate intrinsecă, pentru că pornește de la o tensiune interioară autentică, pe care el se străduiește să o suprimă, nu să o amplifice artificial (cum procedează uneori poezii mediocri). Efectul (involuntar) de poeticitate este augmentat de relația obligatorie și neexplicitată discursiv dintre culoare – obiect, care induce ideea unei cauzalități inefabile și prin urmare a unui univers familiar, dar totuși dificil de înțeles. Fragmentul se decupează din ansamblul scrisorii printr-o tonalitate mai sobră și mai impersonală; stilistica diferită alcătuiește un cadru, așa cum cadrul unui tablou delimitează fizic două universuri.

Importanța pe care pictorul o acordă culorii pentru semnificația ideatică și compozițională a tabloului indică o tehnică originală și programatică. Vincent pornește de la realitate: banala sa cameră de dormit. Lucrurile sunt pictate pentru ele însele, în absența unui personaj. În intenția declarată a lui van Gogh, „contemplarea tabloului trebuie să odihneasca mintea sau mai curând imaginația.” Cu toate acestea, adaugă el, cromatica trebuie să dea grandoare lucrurilor. Fără să numească explicit procedeul, Vincent îl sugerează – o transfigurare plastică a realității, astfel încât aceasta să aibă o forță de sugestie suplimentară, dincolo de pitorescul sau de banalitatea obiectelor reprezentate. Pe lângă funcția sa iconică, culoarea va căpăta o funcție simbolică¹⁴. Mai mult, pictura trebuie să redea ceva din starea sufletească a celui care o pictează. Este ceea ce, pornind de la van Gogh, s-a numit expresionism. Tablourile lui Vincent van Gogh obiectivizează o stare de spirit: fiecare lucru se impregnează de personalitatea pictorului, iar, printr-un transfer metonimic, devine o parte și o reflectare a lui, o prelungire a Sinelui.

¹⁴ De altfel, în artă, culoarea a avut rareori o semnificație realistă, pur reprezentativă. De-a lungul istoriei, au existat însă curente artistice mai atașate de semnificația realistă a culorii (cum este realismul burghez de secol XIX) și epoci, cum este cea medievală, în care culoarea avea o utilizare pur simbolică (cf. Pastoureau 2004 : 133).

Comentariul lui Vincent arată o exactă înțelegere a propriei metode, dar, în plus, transmite o emoție artistică, pe care pictorul nu a avut-o probabil în vedere; cuvintele descriu imagini, dar imagini simbolice, care devin semne indiciale sau semne simptom¹⁵ pentru anumite trăiri, sentimente. Utilizate de van Gogh, cuvintele, chiar neutre, denotative, capătă o expresie metaforică și plastică (metaforele sunt semne iconice, după Peirce)¹⁶.

Vom analiza în continuare tabloul *Dormitorul lui Vincent din Arles*, pentru a vedea în ce măsură imaginile exprimă ceea ce pictorul mărturisește că dorește să transmită.



Tabloul reprezintă un interior privat. Un pat, o masă, două scaune, o oglindă; pe pereți câteva tablouri și, atârnat într-un cuier, câteva efecte vestimentare. Austeritatea camerei și a obiectelor lasă să se întrevadă un spațiu introvertit, suficient să fie însuși, căruia ornamentele exterioare îi sunt indiferente. Dezvăluirea acestui univers personal echivalează cu o invitație: privirea alunecă impersonal deasupra obiectelor, iar receptorul de ieri și de azi, brusc introdus „in medias res”, resimte singurătatea și izolarea pictorului, dorința lui de a avea o companie.

Punctul de perspectivă deformează spațiul într-un efect de *raccourci*; privirea pictorului și a privitorului converg spre planul îndepărtat, al oglinzii și al ferestrei. Fereastra este (incomplet) închisă, sugerând reclusiunea. Lumina vezui-aurie încadrată de rama neagră a ferestrei delimitează două universuri

¹⁵ Semioticienii disting printre semne: semnalul, simptomul, iconul, indexul, simbolul, numele (Sebeok 2002 : 63-85).

¹⁶ După Peirce, semnele iconice se împart în imagini, diagrame și metafore (*apud* Sebeok 2002: 136).

distincte: primul, interior, al pictorului sau al personajului care locuiește în cameră, cel de-al doilea, al unei lumi luminoase, dar refuzate. Pe același perete, se află o oglindă. Situată în același plan cu fereastra, oglinda reflectă lumina de afară. Funcția oglinzii este de autorefectare; simbolismul ei este cel al reduplicării și al trecerii în alt univers, unul înșelător. Imaginile reflectate în oglindă sunt inverse, negativele celor reale. Așadar, punctul de perspectivă este dirijat spre două praguri ale unor universuri închise, inaccesibile: unul real, altul imaginar. Metafora pragului sugerează dorința de evaziune, fie în lumea reală, delimitată de fereastra închisă, fie într-un spațiu imaginar nedefinit, delimitat de oglindă.

Pe peretele din dreapta – două portrete (în versiunea a treia a picturii, păstrată la Paris, unul dintre tablouri este un autoportret). Personajele pictate fixează privitorul dintr-un alt plan ontologic; cele două puncte de perspectivă se intersectează, creând un efect de transgresiune din planul real (al privitorului) în cel diegetic, al privitorilor din tablou. Această întrepătrundere a două niveluri ontologice, a planului real cu cel diegetic (universul reprezentat în ficțiune) poartă în naratologie numele de *metalepsă*¹⁷. Noțiunea poate fi extrapolată în analiza tabloului. În plus, prezența tabloului în tablou are un efect de autoreprezentare, tabloul definindu-se astfel pe sine ca obiect artistic. Atât *metalepsa*, cât și *autoreprezentarea* sunt procedee exploatate de retorica barocă și de cea postmodernistă, pentru efectul lor ludic și transgresiv.

În planul mai apropiat, dispuse simetric, două uși. Ele nu sunt pictate integral; întreruperea bruscă a desenului dă impresia de continuitate între planul tabloului și planul real al privitorului. Se creează același efect transgresiv, privitorul având senzația că face parte din lumea reprezentată sau că aceasta tinde să invadeze lumea reală.

Așa cum a fost subliniat, „continuitatea vectorială în adâncime comunică o metaforă a timpului. Mișcarea spațială dinspre departe spre aproape sau dinspre aproape spre departe sugerează mișcarea corespunzătoare din trecut în prezent sau din prezent în viitor” (Arnheim 1995: 185-186). În tabloul static al lui van Gogh, axa aproape-departee și metafora timpului pe care o proiectează induc impresia unei desfășurări temporale uniforme a vieții, într-o reclusiune forțată, fără perspectiva schimbării. Impresia de singurătate și claustrare sugerată de spațiul închis este augmentată de sugestia trecerii monotone a timpului. În cameră se află două scaune: scaunul orientat spre pat, nu spre masă, poate indica dorința unei companii. Obiectele grupate în perechi – scaunele, cele două perne, tablourile – sugerează nevoia de echilibru, pace și liniște.

¹⁷ *Metalepsa* este definită de Gérard Genette drept orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic etc.) sau invers (Genette 1972: 244). « Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable que l'extradiégetique est peut-être déjà diégetique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est à dire, vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (*ibidem*, p. 245).

Liniile desenului sunt ferme, realiste, dar tabloul tinde să devină mai mult decât o fotografie fidelă a realității. Absența umbrelor purtate pune obiectele în suspensie, ca și cum ele nu ar aparține lumii reale (în grafică, proiecția luminii conferă relief obiectelor, creând impresia de realism).

Culorile utilizate exprimă, mai mult decât o sete de contraste, o aspirație spre puritate și spre rigoare morală. Van Gogh dădea culorilor o simbolistică etică. Galbenul, de pildă, atât de frecvent în tablourile sale, este culoarea soarelui, o culoare mistică (cf. Chassé 1978: 45). În *Dormitorul lui Vincent din Arles*, galbenul solar se află dincolo de fereastra închisă, simbol al unei lumi superioare, deocamdată inaccesibile. Prin contrastul dintre roșu și verde, culorile complementare, pictorul a căutat să indice violența pasiunilor.

Această notație mistică a utilizării culorilor este caracteristică pentru van Gogh (Chassé 1978: 46), probabil o transfigurare a vocației sale teologice rămase neexprimată.

Am văzut că Vincent van Gogh creează o tensiune artistică chiar descriind tablourile sale; emoția estetică funciară prefigurează densitatea ideatică, coerența elementelor grafice și cromatice ale tabloului, considerat astăzi o capodoperă. Mesajul verbal și cel vizual al pictorului sunt complementare și convergente, sunt semne autografe ale acelorași sentimente și ale aceleiași viziuni artistice. Expresia verbală este precisă și esențializată, anticipând plasticitatea și forța de sugestie a tabloului; dincolo de cuvinte, tabloul caracterizează atât angoasa, singurătatea și alienarea pictorului, cât și aspirația sa spre puritate și dorința de evaziune într-o lume mai înaltă.

3. În loc de concluzii

Câteva idei generale, în loc de concluzii, la capătul acestei analize în care am încercat să unificăm cele trei direcții ale semioticii receptării, punând în relație intențiile clar exprimate ale autorului cu o interpretare a operei în dimensiunea ei obiectivă (elemente de tehnică picturală, cromatism) și subiectivă (receptarea mediată cultural și afectiv).

Van Gogh utilizează simbolic atât limbajul, cât și imaginile; poate să creeze efecte (involuntare) de poeticitate dintr-o descriere aparent neutră și să transfigureze plastic o imagine dintre cele mai banale, camera sa de dormit. El exprimă sentimente puternice printr-un mesaj, fie verbal, fie iconic, minimalist. Reușește să transmită emoția tocmai prin absența mijloacelor convenționale cu care aceasta este asociată: verbal – declamație, strigăt, exclamație; vizual – mimică facială (grimase, expresia ochilor) sau gesticulație (postură corporală). În mesajul verbal, tăcerea este expresivă și emoționantă, este ea însăși un semn; echivalentul tăcerii în iconografie este absența subiectului, a personajului uman din tablou. În retorica iconografică, prezența unui personaj simulează comunicarea interindividuală; orientarea privirii, postura corpului acestuia sunt considerate drept echivalentul vizual al formelor de adresare (cf. Meunier/Peraya 2004: 341). În tabloul lui van Gogh, lucrurile definesc

subiectul uman în absența acestuia. Obiectele devin atât de expresive pentru că exprimă o relație inefabilă cu omul. Spațiul devine astfel umanizat, emoționant prin invitația neexprimată de a-l cunoaște pe cel care îl stăpânește.

Mesajul verbal, dar și cel imagistic impresionează prin devierea discretă a centrului de interes al relatării/reprezentării, adică trăirile lui Vincent, sentimentul său de reclusiune și însingurare. Vincent vorbește despre tablourile sale, iar pictura este pentru el un mijloc de a comunica despre sine, dar o comunicare indirectă, codificată, simbolică.

BIBLIOGRAFIE

- Armiraaglio, F. (ed.), 2005, „Van Gogh”, coll. *Les classiques de l'art, Introduction* de Giulio Carlo Argan, Paris, Éditions Flammarion.
- Arnheim, R., 1995, *Forța centrului vizual*, București, Editura Meridiane.
- Austin, J. L., 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- Chassé, Ch., 1978, *Fovii și epoca lor*, București, Editura Meridiane.
- Eco, U., 1992, *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française.
- Eco, U., 1996, *Limitele interpretării*, Constanța, Editura Pontica.
- Foucault, M., 2006, *Cuvintele și lucrurile*, București, Editura RAO.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Grupe μ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rethorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil.
- Heffernan, J. A.W., 1993, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Huynh, J.-A., G. Di Rosa, « Présentation », în *Le français aujourd'hui. Image et texte en lecture*, Armand Colin, 2/2008 (n° 161), pp. 3-8.
- Meunier, J.-P., D. Peraya, 2004, *Introduction aux théories de la communication. Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*, Bruxelles, De Boeck.
- Panofsky, Er., 1995, *Meanings in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pastoureau, M., 2004, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, Chișinău, Editura Cartier.
- Peirce, C. S., 1931, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard, University Press.
- Rewald, J., 1961, *Le post-impresionnisme de van Gogh à Gauguin*, Tome I, Paris, Édition Albin Michel.
- Rewald, J., 1974, *Istoria impresionismului*, vol. II, București, Editura Meridiane.
- Sebeok, Th. A., 2002, *Semnele: O introducere în semiotică*, București, Editura Humanitas.
- Todorov, Tz., 1983, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers.
- Van Gogh, V., 2008, *Dragă Theo. Scrisori către fratele său*, selecție, traducere și note de Constanța Tănăsescu, București, Editura Art.
- Vrânceanu, A., 2002, *Modele literare în narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?*, București, Editura Cavallioti.

SURSE

- http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-chambre-de-van-gogh-a-arles
- http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chambre_de_Van_Gogh_%C3%A0_Arles