

MAGDALENA RĂDUȚĂ

SAVOIR-FAIRE. SONORITÉS ET MÉTIER POÉTIQUE DANS LE TRAJET POSTURAL DE MIRCEA CĂRTĂRESCU

Défini dès le début par Jérôme Meizoz comme une « manière singulière d’occuper une ‘position’ dans le champ littéraire »¹, le terme de posture cherche à réfléchir une fois de plus sur l’articulation nodale entre l’individuel et le collectif, articulation qui fonde le *cogito* disciplinaire de la sociologie littéraire. Structure duale, qui présuppose l’existence d’une simultanéité de la pratique littéraire dans le champ –la création et sa présence rendue publique par les actions de son auteur –, la posture arrive à montrer son utilité analytique en conjuguant dans un seul regard la dimension discursive et le versant contextuel, pour construire une image relationnelle, mobile et nuancée de l’identité auctoriale. Pour cette approche, on fait appel à une diversité de ressources : de paroles d’écrivain lui-même sur sa littérature jusqu’aux représentations fictionnelles de l’auteur à l’intérieur de l’œuvre, de l’écriture intime aux textes journalistiques et aux prises de position publiques dans des circonstances non-liées à la littérature, de ses déclarations d’affiliation à un certain groupe jusqu’aux séries de rupture, tout type de présence discursive dans le champ est à prendre.

En ce qui suit, on se propose d’examiner le trajet postural de Mircea Cărtărescu (n. 1956), poète et prosateur roumain dont le récent succès international est dû principalement à son activité de romancier. Son entrée dans le champ littéraire roumain s’actualise toutefois comme poète, membre d’un groupe générationnel de jeunes écrivains de Bucarest imposés dans la dernière décennie communiste et connus sous le nom de quatre-vingtards. Dans une carrière littéraire de quarante années, Mircea Cărtărescu décline son identité auctoriale à travers quelques auto-figurations textuelles devenues presque emblématiques : *moi* singulier dont le rapport au monde est fluctuant et fragile; créateur qui s’approprie et qui recompose facilement avec une famille de repères historiques valorisant l’hyperinvestissement des « pouvoirs » infinies de la littérature ; identité d’écrivain travaillé toujours par le doute, même s’il possède déjà, au moins dans la dernière décennie, les indicatifs d’un grandissant succès national et international. En choisissant trois moments de la carrière poétique de Mircea Cărtărescu – *Faruri, vitrine, fotografii* [*Phares, vitrines, photos*] (1980), *Levantul* [*Le Levant*] (1990) et

¹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18.

Nu striga niciodată ajutor [Ne crie jamais à l'aide] (2020) –, l'article essaie de répertorier quelques indices posturaux visibles et résistants dans le discours poétique de Cărtărescu, réunis autour d'une image-auteur spécifique : sincérité visionnaire de « l'amour pour la poésie » (traduite dans les efforts de rendre visible la mémoire du champ, déclinés dans les insertions citationnelles et des 'sons' familiers au lecteur de poésie) ; figure du poète-artisan, pour lequel la poésie constitue un métier dont la maîtrise doit être constamment prouvée et qui arrive à la consécration à travers cette reprise probatoire continue ; identité du créateur en crise existentielle, qui examine répétitivement les atouts du mot écrit et leur force symbolique dans un monde réel qui se trouve menacé dans ses ressorts humains les plus intimes.

1. *La posture dans la fiction – une question délicate*

Dans son étude de 2007, J. Meizoz fixe très clairement les axes autour desquelles le terme de posture peut se rendre observable : une simultanéité analytique entre l'image de soi (que l'énonciateur impose dans son discours pour assurer son impacte) et la mise en œuvre publique de la fonction-auteur², les recherches qui ont nourri la réflexion sur la posture (Alain Viala ou Dominique Maingueneau) et ses exemples constitutifs (de Rousseau à Céline). Mais il reste très prudent sur un point essentiel de la démonstration : la dimension intratextuelle de la posture. S'il s'agit, comme il le répète maintes fois, d'autogérer une image personnelle d'écrivain, dirigée via les médias vers le public, comment faire pour déceler dans les textes de fiction d'un tel écrivain les axes d'une analyse posturale ? Autrement dit, comment retenir (et rendre plus visible, dans un deuxième temps) le collectif dans la manifestation la plus célébratoire de l'individuel qui est la fiction, sans tomber dans un intentionnalisme démodé ou dans une démarche biographique teinté de déterminisme social ou, aussi pire, de psychologisme ?

Pour J. Meizoz, la question d'identifier des traces posturales pertinentes dans l'œuvre de fiction reste, selon ses propres mots, « délicate »³ : « Avec la fiction, les médiations sont plus complexes, il y a des personnages délégués. Et l'on ne peut leur attribuer sans discussion une posture relevant de l'auteur puisqu'en quelque sorte l'auteur s'est diffracté en eux, usant de contre-personnages, de doubles, d'opposants, etc. »⁴. S'il y a quand même une réponse, elle se constitue au niveau de ce que l'on appelle généralement le 'style' : « une empreinte stylistique [...], ce que les écrivains appellent de manière souple un 'ton' »⁵. On comprend que l'analyse posturale appliquée à la fiction doit prendre garde à bien choisir ses

² *Ibidem*, pp. 22-23.

³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, p. 28.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 29.

genres (la prose plutôt que la poésie – qui plus est, les genres de la fiction autobiographique y semblent le choix le plus raisonné), les modèles du codage rhétorique (muni d'une dominante réflexive plutôt que des marques de transitivité 'transparente') et une certaine perceptibilité (comprise presque étymologiquement – ce qui est perçu dans et par les sens) des choix stylistiques d'un auteur censé faire preuve de « présence du corps dans la langue »⁶. Si l'on ajoute à cette énumération la condition de simultanéité comprise dans la structure duale de la posture et l'accès aux textes qui rendent publique l'image de la fonction-auteur (journaux intimes, mémoires, témoignages, entretiens, toute la pléthore des confessions publiques d'un auteur concernant son œuvre) –, le choix de 'bons noms' semble d'autant plus difficile.

Dans les décennies qui suivent la parution de l'ouvrage de Meizoz, ce point délicat dans l'usage du terme revient dans plusieurs débats sur le sujet. Dans le numéro thématique sur la posture de la revue *CONTEXTES*, Denis Saint-Amand et David Vrydaghs avancent une solution tout à fait restrictive, au moins à première vue : « On considère pour notre part qu'il vaut mieux restreindre le champ d'application du concept [...] aux seuls textes (oraux et écrits) autobiographiques »⁷, permettant la présence de la fiction dans l'espace de l'analyse posturale dans des conditions qui semblent assez strictes :

il existe au moins deux cas de figure où ces textes [de fiction] peuvent être sollicités par l'interprète : [...] lorsque l'auteur, dans une intervention qu'il fait de son nom propre, pose un jugement sur ses œuvres de fiction [...]. Second cas de figure : certains personnages romanesques sont construits de manière à être des doubles de l'auteur, partageant le même prénom, certains pans de sa trajectoire, une idéologie comparable [...]⁸.

Mais ce qui semblait une sélection rigoureusement étroite arrive à s'élargir à travers les exemples choisis par les éditeurs du numéro thématique pour illustrer ces deux cas : Flaubert et sa phrase célèbre sur *Madame Bovary*, respectivement Houellebecq et Céline. L'occasion se présente ainsi au chercheur éventuel d'y ajouter d'autres noms similaires, et encore en grand nombre, suivant les prises de position des auteurs qui s'expriment publiquement sur leurs œuvres (dès l'apparition de la forme journalistique de l'entretien d'écrivain jusqu'aux multiples manières de s'assurer la visibilité à l'époque contemporaine, la liste en est très fournie) ou qui pratiquent des genres littéraires proche de l'autofiction.

Plus récemment, la réflexion sur l'analyse posturale dans la fiction se montre riche et stimulante, articulée principalement aux questionnements contemporains

⁶ *Ibidem*.

⁷ Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « Retours sur la postures », *CONTEXTES*, 2011, 8, dossier thématique *La posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, <https://journals.openedition.org/contextes/4712>. Consulté le 7 avril 2020.

⁸ *Ibidem*.

sur l'auctorialité. La prose semble, une fois de plus, le terrain de choix pour la pluralité des lectures des marqueurs posturaux ; plus d'une fois, les écrivains mêmes semblent faciliter la tâche au chercheur, en misant ouvertement sur le procédé depuis longtemps connu de la métalepse du narrateur⁹, sur les techniques d'autoportrait transparent¹⁰ ou, dans une admirable longévité de l'héritage gidien des *Faux monnayeurs*, sur des déclinaisons diverses du personnage-qui-écrit (documentariste, scénariste, universitaire, etc.). Dans le même trait, la lecture posturale bénéficie de ce que Dominique Viart appelle les « fictions critiques »¹¹ contemporaines, où « fiction et réflexion travaillent ensemble [...], l'expression d'une vaste tendance, de nombreux auteurs proposant au sein de leur œuvre une ou plusieurs pistes de lecture savante ou critique »¹². Au cadre de l'analyse posturale, réfléchir sur les enjeux de cette « lecture autocommentante »¹³ et érudite ouvre davantage la discussion vers l'édification d'une identité auctoriale très forte, qui s'approprie le lecteur, le façonne et le dirige vers une seule lecture possible, tout en justifiant en permanence sa place dans le champ, son appartenance au métier, en faisant appel au répertoire des postures (érudites, critiques, classiques etc.) fondatrices, légitimées et légitimatrices. S'autocommenter – comme dans l'exemple de Dominique Viart, par la fiction articulée à la réflexion, mais également par des procédées plus discrètes, mais paradoxalement plus transparentes dans leur dimension expérimentale, comme des insertions citationnelles, l'usage des pastiches, le mixage de références cultes, etc. – c'est, en fin de compte, se montrer digne, devant soi et devant les pairs, de connaître les ficelles du métier et de bien jouer le jeu.

2. Devenir poète : le début d'un trajet postural

Cet effort permanent de construire sa propre position dans l'espace littéraire à travers l'incessant appel à l'histoire réflexive du champ commence, pour Mircea Cărtărescu, dès son premier volume de poésies. Construit en cinq sections, il mixe la formule de poèmes amples (*Căderea* [La chute] et *Calea regală* [La voie royale]) avec deux séries de poèmes brefs, dynamiques, citadines et ludiques, qui annoncent

⁹ Comme Amélie Nothomb dans le roman *Robert des noms propres* (2002), où un personnage homonyme entre dans la diégèse. Pour l'analyse posturale de cette écrivaine munie d'une « personnalité media distinctive » et dont « l'esthétique est fondamentalement anti-barthesienne », voir Lucy O'Meara, « Killing Joke : Authorship from Barthes to Nothomb », *L'Esprit Créateur*, 55, 2015, 4, pp. 101-117.

¹⁰ Gaspar Turin, « Rire en Quignardie : pour une lecture posturale », *L'Esprit Créateur*, 52, 2012, 1, pp. 78-79.

¹¹ Dominique Viart, « Fictions en procès », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (eds.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 280. Cité dans Gaspar Turin, « Rire en Quignardie », p. 80.

¹² *Ibidem*.

¹³ Gaspar Turin, « Rire en Quignardie », p. 80.

carrément l'appartenance à une posture générationnelle de jeunes poètes citadins, concrets et ludiques (*Fotografii* [*Photos*] et *Jocuri mecanice* [*Machines à sous*]) et, finalement, avec une reprise ouvertement parodique de la forme de pastorale, transplantée dans le présent grotesque de la Roumanie en pleine dictature communiste (le cycle *Georgicele* [*Les Géorgiques*]). Pour déceler les marques posturales du poète débutant, on choisit pour cet article de regarder de près seulement les deux premiers poèmes, écrits autour de 1976, donc avant la socialisation en cénacle des quatre-vingtards ; le trajet de « devenir poète » sera donc analysé en termes de construction singulière de soi comme écrivain : sélection primaire des lectures, ritualisation de l'écriture, rapport originaire, sans médiation des pairs, à la littérature et à l'acte de l'écriture. À la lecture de la posture intratextuelle du volume de 1980 on ajoutera les textes de Mircea Cărtărescu sur sa propre pratique littéraire, parus dans la presse culturelle entre 1983 et 2010 et réunis sélectivement en deux volumes (*Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* [*Jeune à jamais, drapé en pixels*], 2003, et *Ochiul căprui al dragostei noastre* [*L'œil brun de notre amour*], 2012). Leur exploration corrélatrice construit la posture d'un jeune poète qui, entraîné dès l'adolescence, en solitude, à la lecture de poésie, sélectionne des formes, des noms, des titres et des 'tons' lyriques dans un espace poétique étendu et libre, selon des critères esthétiques plutôt formalisés et classicisants : rythme, sonorités, images agglutinantes, vers à longueurs variables, divisions en versets, etc. Le jeune Cărtărescu fait l'expérience de la poésie en tant que perception – sensorielle, surtout sonore et visuelle – de la forme lyrique.

Refaire le devenir du poète, c'est-à-dire la réunion des *felicity conditions* qui assurent l'identité du jeune écrivain avant l'entrée dans l'espace littéraire, on se trouve devant une série de prédispositions et de pratiques de lecture qui favorisent la rythmicité, le sonore, la cadence. Le point de départ semble l'existence d'une prédisposition native :

j'ai toujours eu une très bonne mémoire pour la poésie. J'étais capable d'apprendre par cœur, spontanément, tout ce qui me plaisait. [...] Pendant le lycée et la faculté j'ai appris par cœur les vers de presque tous les poètes que j'aimais - et je sais encore aujourd'hui par cœur (les gens qui me connaissent savent que ce n'est pas une exagération) surtout les vers de Blaga, Barbu, Bacovia, Voronca et Arghezi, mais également de NichitaStănescu et Dimov. Barbu et Bacovia – quasi-intégralement¹⁴.

Au début, les pratiques de lecture, arrêt obligatoire pour s'assurer les fondations légitimatrices et le savoir réflexif du champ, sont non-dirigées (« je lisais pêle-mêle, un bouquin sur Edison et un autre sur les cachalots »¹⁵), mais elles semblent rythmées dès l'adolescence par la même facilité de mémoriser des vers.

¹⁴ Mircea Cărtărescu, « Cum am devenit poet » [« Comment je suis devenu poète »], daté 1983, in *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* [*Jeune à jamais, drapé en pixels*], București, Humanitas, 2003, p. 62.

¹⁵ Mircea Cărtărescu, « Cum m-am trezit pe lume » [« Comment je me suis éveillé au monde »], in *Pururi tânăr*, p. 10.

Apprendre par cœur c'est déjà la marque de familiarité avec l'univers de la poésie : « En lisant l'anthologie de la poésie roumaine moderne, que j'ai appris par cœur très rapidement, je suis entré pour la première fois dans le *feeling* différent de la poésie (pour laquelle, même si j'avais déjà mis ensemble quelques poésies, je ne manifestais encore trop d'intérêt) »¹⁶. La sonorité semble y être la marque essentielle de ce début : la poésie signifie premièrement la perception du rythme et même de la cadence, puisque le lycéen lit en marchant : « Quand j'étais gamin de lycée, je ne lisais que de la poésie, à peu près. Je me souviens que même pendant les récré, [...] je sortais de la cour du lycée vers les petites ruelles d'alentour [...] avec un volume de poésie à la main et je lisais passionnément »¹⁷. Moins d'une décennie après le premier volume de Cărtărescu, l'un des mentors des quatre-vingtards, Ov. S. Crohmălniceanu, fonde son verdict également sur la force sonore de ses vers, qui, selon une confession intime du poète-même, acquéraient un corps sonore dès le moment de leur mise en écriture :

[II] pratique une poésie imbibée de concret aussi parce qu'il mise sur son éloquence et, par conséquent, il lui imprime un mouvement évidemment oratoire. [...] Habitué à lire dans des cénacles, Cărtărescu se confessait : quand il couche ses vers sur le papier, son oreille les entend simultanément en récitation et, selon lui, personne ne serait plus capable de les lire que lui-même [...]¹⁸.

Dans le premier poème du volume de 1980, *La chute*, les sonorités se déclinent dans de multiples versions : ruptures de rythme d'une section à la suivante, fragments à rime, constructions de pastiches sonore – des 'sons' identifiables de la poésie roumaine moderne (Tudor Arghezi, Ion Barbu, Ilarie Voronca, Ștefan Augustin Doinaș), des insertions citationnelles, des noms des personnages de source classique¹⁹. La carte des références s'étend, dans un mouvement agglutinant, des malédictions populaires en monorime²⁰ et des versifications de *Psaumes* dans la langue roumaine de 1673²¹ jusqu'aux insertions en latin. La première insertion de ce type vient achever un tableau des sonorités graves :

Les cloches pulsent, se remplissent d'une écume marine et de la végétation
désespérément bleue enfoncée dans la poitrine

¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷ Mircea Cărtărescu, « Farmecul discret al poeziei » [« Le charme discret de la poésie »], in *Pururi tânăr*, p. 73.

¹⁸ Ov. S. Crohmălniceanu, « Euphorion redivivus », in *Al doilea suflu [Le deuxième souffle]*, București, Cartea Românească, 1989, p. 78.

¹⁹ Parmi d'autres : Aspemantus, le personnage de *Timon d'Athènes* de W. Shakespeare (p. 25 dans l'édition intégrale paru chez Humanitas en 2015), Sycorax, la mère-sorcière de Caliban (p. 30), l'énumération incantatoire de démons de l'Apocalypse (Adramalech, Astaroth, Abaddana, Thammuz, Urian, Leviathan et Valafar, p. 32), quelques extraits de lettres de Pline le Jeune, épitaphes de chapitres de *Tristram Shandy* (p. 31).

²⁰ Mircea Cărtărescu, *Căderea [La Chute]*, in *Poezia [La Poésie]*, București, Humanitas, 2015, p. 31.

²¹ *Ibidem*, p. 27.

des oiseaux des mers coniques dans la lumière [...]
 « melos, qui veut dire moys »
 et il y avait aussi le son comme le murmure
 d'un ruisseau qui jaillissait dans cette vallée-là
 et qui devenait plus loin le fleuve Huang-Ho.
 les modulations de l'eau
 « musicam quasi moduficam, id est amodulatione »
 moys, et dans le globe oculaire les humeurs bouillissent²².

Reprise presque intacte du *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie²³, l'insertion fait écho à la dominante stylistique du poème, qui est la matérialité perceptive de la sonorité rythmée et de l'imagisme vibrant. À la cadence alluvionnaire de ce poème ample vient s'ajouter le visuel luxuriant, d'une tridimensionnalité presque palpable dans le texte. Les témoignages du jeune poète enregistrent également le processus de ce devenir matériel du vers – le réel du monde devient encore plus réel une fois transplanté en imagination :

à cette époque je regardais un couvercle de stylo ou un taille-crayon sur ma table si intensément et si impersonnellement que tout disparaissait autour de moi et ces objets s'élevaient entièrement dans mon regard, vus simultanément dans toutes leurs dimensions et saisis à la fermeté du toucher et au chimisme de leurs surfaces en métal et en plastique comme s'ils n'étaient pas en dehors de mon corps, mais comme s'ils lévitaient – et ils lèvitent, du vrai – dans l'air doré de mon cerveau²⁴.

La Chute est, à son tour, appris par cœur et récité en solitude, « avec une expression sombre, dans mes égarements à travers les rues de Buzești ou de Dămăroaia, dans la ville caniculaire. [...] Je n'avais pas écrit une meilleure poésie jusqu'à ce moment-là »²⁵. La deuxième récitation est dans le Cénacle de Lundi, en 1978, sans aucun changement par rapport à la version de 1976. Selon le souvenir du mentor de cénacle, N. Manolescu, l'auditoire reste muet devant la vague sonore et visuelle : « on ne pouvait plus respirer à cause du *crescendo*. Aucun commentaire de cénacle n'était plus possible pour un poème comme celui-ci. Je me suis contenté à signaler l'originalité du langage et de confier qu'à partir d'un moment, je m'étais senti comme cloué dans la chaise [...] »²⁶.

Le même poème qui ouvre le premier volume est celui dont l'articulation simultanée conduite-discours trouve l'une de ses expressions les plus claires – mais

²² *Ibidem*, p. 18.

²³ Fratris Ieronimi de Moravia, « Tractatus de Musica », in Edmond de Coussemaker, *Musica mediævii. Novas Seriem a Gerbertina Alteram*, Tomus I, Paris, A. Durand, 1864, p. 5 : « Aliimusicam, quasi moduficam, id est a modulatione. Aliimusicam, quasi moysicam, a moys, quod est acqua ».

²⁴ Mircea Cărtărescu, « Pentru D., *vingt ans après* » [« Pour D., *vingt ans après* »], in *Pururi tânăr*, p. 56.

²⁵ Mircea Cărtărescu, « La aniversară » [« À un anniversaire »], in *Pururi tânăr*, p. 120.

²⁶ Nicolae Manolescu, « Mircea Cărtărescu. *Faruri, vitrine. fotografii* » [« Mircea Cărtărescu. *Phares, vitrines, photos* »], in *Literatura română postbelică. Poezia [La littérature roumaine d'après la deuxième guerre mondiale. La Poésie]*, Braşov, Aula, 2001, p. 392.

non seulement dans son développement des visionnarismes perceptifs, mais, avec moins de raffinement, dans son titre. Il n'y a que peu de commentaires sur le nom qui donne le titre du poème – et la plupart d'entre eux le mettent en rapport avec la référence biblique²⁷. Mais, dans sa propre mise en scène, Cărtărescu sélectionne son moment d'éveil vers le monde, le moment auroral de la prise-de-conscience du soi, à propos d'une autre chute – la lecture de *La Chute* d'Albert Camus :

Je connais le jour et l'heure, peut-être même la seconde où l'événement astral de ma vie, aussi important que ma conception, que ma naissance. J'étais plongé dans *La Chute* de Camus. Je percevais très vaguement le changement de la lumière autour de moi : le soir tombait. Le papier de mauvaise qualité, jaune, du bouquin tirait sur l'orange. Les peupliers de la cour en ruine frémissaient. Et, tout d'un coup, je me suis rendu compte pour la première fois dans ma vie que j'existais. J'ai levé mes yeux en dessus des pages : voilà, j'existais ! À partir de cette seconde et pas du tout avant, quelqu'un avec le nom de Mircea Cărtărescu était présent dans le monde. [...] Le récit de Camus ne signifiait rien de plus pour ce qui m'arrivait que le foin, les araignées, les peupliers, le tomber du soleil. Mais *La Chute* a été le premier texte que j'ai vraiment compris²⁸.

Le premier texte compris et le premier texte écrit portent le même nom – et la posture qui commence à se construire depuis ce moment est la posture d'un poète pour lequel entre le réel et la création artistique il y a des frontières friables et permissives. Qui plus est, le vrai monde, plus rationnel et plus confortable, semble la fiction : « le drame de ma vie a commencé plus tard, quand au lieu du Livre j'ai été forcé à vivre la réalité »²⁹.

3. *Métier Poète : Le Levant et la consécration*³⁰

Avec l'analyse des indices posturaux du poème *Le Levant* (1990), qui emprunte le modèle de l'épopée et qui mélange tout au long de ses douze chants des périodes historiquement diverses de la poésie roumaine, on essaie de rendre plus visible la posture intratextuelle de l'artiste en train d'édifier sa consécration littéraire. Les représentations de la fonction-auteur et la composition des

²⁷ Voir, par exemple, Emilia David, *Poezia generației 80 : intertextualitate și « performance »* [*La poésie de la génération 80 : intertextualité et « performance »*], București, Muzeul Literaturii Române, 2016, pp. 253-263.

²⁸ Mircea Cărtărescu, « Cum m-am trezit pe lume », pp. 11-12.

²⁹ Mircea Cărtărescu, « Ruina unei utopii » [« La ruine d'une utopie »], in *Ochiul căprui al dragostei noastre* [*L'œil brun de notre amour*], București, Humanitas, 2012, p. 202.

³⁰ Cette section reprend, partiellement et avec quelques modifications, les axes de la première partie de mon chapitre « Când poetul știe meserie » [« Quand le poète connaît son métier »], in Oana Fotache, Cosmin Ciotloș (eds.), *Harta și legenda. Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi* [*La carte et la légende. Mircea Cărtărescu en 22 lectures*], București, Muzeul Literaturii române, 2020, pp. 113-127.

« scénographies auctoriales »³¹ y vont de pair avec les choix formels : le cadre narratif du voyage, le pastiche du modèle de l'épopée, le jeu permanent de reprises des sonorités poétiques historiquement circonscrites et offertes au lecteur afin d'être reconnues et revalorisées dans leur nouvel usage. L'autoportrait complexe qui en résulte est celui d'un poète qui 'connaît son métier', qui maîtrise ses outils, qui a bien appris l'histoire de sa guilde, qui est familier avec les rigueurs, les responsabilités et les clichés de son travail ; qui plus est, il rend visible tout ce multiple savoir d'un bout à l'autre du poème. La fréquence et la diversité de ces représentations probatoires et probantes dépassent le cadre d'une représentation auctorielle devenue habituelle en littérature dès le début de l'époque moderne, quand « la figuration de l'auteur (mais aussi du *lecteur* et du *livre* [...]) est une nécessité de toute consommation littéraire »³². Avec *Le Levant*, on y va plus loin : le poème consacre définitivement son auteur à travers la suite d'autoreprésentations en figure auctorielle qui appartient complètement et définitivement à l'histoire poétique dont les actualisations composent *Le Levant*. Cette longue série articule un double étalage de légitimations : celle apportée par l'appel à des formes poétiques, majoritairement roumaines, aux propriétés valorisantes (elles sont censées d'ailleurs fournir la matière pour le plus classicisant modèle du genre, l'épopée) et celle qui met en valeur la figure du poète astucieux, à l'ingéniosité explosive – une catégorie à part dans la série des attributs des poètes esthétisants – qui se montre capable à maîtriser toutes ces formes poétiques et à organiser leurs références dans une image cohérente.

À force de jouer sur le modèle de l'épopée, la mise en forme doit porter à son tour les indices de la cohésion : ce « temple dans une pierre de halva »³³ suit le trajet ponctuel du récit de voyage. Dans l'Orient du début du XIX^e siècle, une bande d'insoumis en quête de liberté, chacun avec son destin picaresque, traverse les îles de Grèce et arrivent dans une Valachie sous l'emprise phanariote. La carte géographique fait écho à une carte des formes et des âges poétiques de la littérature roumaine et, dans une moindre mesure, de celle universelle : citations exactes et inexactes, pastiches, structures formelles homologues, sonorités similaires et remaniements plus ou moins transparentes, une totalité composite offerte pour être reconnue et valorisée dans sa diversité amalgamée. *Le Levant* étale dans ses pages une impressionnante série de savoirs philologiques, réunis sous les signes de la familiarité et de la simplicité – opérations qui signalent, à leur tour, un certain ethos

³¹ V. José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

³² *Ibidem*, p. 26.

³³ Mircea Cărtărescu, *Le Levant*. Traduit du roumain par Nicolas Cavaillès. Paris, P.O.L., 2014, p. 144. Puisque, selon la note du traducteur, « le texte donné ici traduit une version du livre remaniée par l'auteur, sensiblement différente, donc, de l'édition originale roumaine », on indiquera en note également la version roumaine (selon Mircea Cărtărescu, *Levantul*. Notes, commentaires, glossaire et postface de Cosmin Ciotloș, București, Humanitas, 2016). Pour la citation ci-dessus : « templu într-o stâncă de halva », édition roumaine, p. 149.

du vrai *connaisseur*, du poète qui maîtrise d'autant plus son métier qu'il est capable à l'exercer en faisant paraître facile.

Les héros du poème – Manoïl, jeune idéaliste nourri aux idées de la Révolution française, les fougueuses Zénaïde et Zoé, Sieur Iaurta le pirate, Léonidas, inventeur des mécanismes et machineries sorties tout droit du *steam punk*, le zouave Languedoc Brillant et tant d'autres – ne peuvent voyager seuls, orphelins de leur auteur, que peu de temps. La figuration du poème en tant que tel, création autosuffisante dans sa singularité, se montre fragile. Le premier indice que l'on se trouve à l'intérieur d'un montage, dans une mise en récit dont l'auteur doit se faire reconnaître en tant qu'auteur, arrive très tôt dans le poème, dès le premier chant, quand un aparté de la voix narrative signale une erreur dans le dosage de l'action : « Mais, effendi narrateur, tu t'es emballé d'un chouïa dans ta diégèse, et tu en as trop dit. Mieux vaut retourner là où nous en sommes restés [...] »³⁴. Dès le quatrième chant, l'autoréférentialité gagne définitivement son droit de cité, avec un arsenal complet : adresse directe, en nom propre, au lecteur (ici, une lectrice, puisque ce chant est dédié, comme dans les albums de salon, à une « douce vierge »), négation de l'omniscience, autofiguration du poète inspiré, qui reçoit la poésie au pied levé :

Douce vierge, je ne te mentirai pas d'une once de cumin : ce fier personnage est né d'un coup de poing donné dans la table. Je n'avais jusqu'alors jamais ouï dire qu'il vécût en Orient un certain Languedoc Brillant, ce zouave, car *je ne suis point omniscient*. Et si je ne t'ai rien dit de lui dans le troisième chant, c'est que *moi-même, le poète, je n'étais pas prêt à comprendre sa présence*³⁵.

L'indice postural intratextuel – le poète visité par la révélation inspiratrice, artiste qui ne sait rien sur sa création avant ce moment auroral – va de pair avec le témoignage de Cărtărescu sur le processus d'écriture du poème même : « c'est dans ce moment-là que j'ai su : je ne voulais pas écrire des poésies distinctes, mais un grand poème en alexandrins [...]. Je n'ai eu aucun plan, aucune idée de ce que je voulais faire. Pendant une année et demi, j'ai écrit environ sept mille vers »³⁶.

À partir de l'aveu du quatrième chant, *Le Levant* déroule une série chronologiquement supplémentaire : son trajet ne suit pas seulement l'histoire des formes poétiques autochtones, mais également l'évolution historique de la fonction-auteur. Point de départ obligatoire dans l'étalage chronologique, l'omniscience reprend sa force : dans le cinquième chant, les personnages effrayés

³⁴ *Ibidem*, pp. 9-10. Édition roumaine, p. 18 : « Dar, efendi narator/ Cam grăbiși cu diegesis și te luă gura-nainte/ Să purcedem dar din locul ce-l lăsarăm [...] ».

³⁵ *Ibidem*, p. 56, s. m. Édition roumaine, p. 58 : « Ca să nu te miț, fecioară, nici cât bobul cel de chimen,/ Dintr-un pumn izbit în masă născu mândrul ipochimen./ Nu gândisem pân-atunce că să află-n Orient/ Languedoc Brillant, zuavul, căci nu sunt omniscient./ Și de nu ți-am spus încântultreile, e că n-am fost/ Însumi eu, poeticescul, pregătît să-i dau de rost ».

³⁶ Mircea Cărtărescu, *O, Levant, Levant ferice [Oh, Levant, heureux Levant]*, avant-propos de l'auteur à l'édition roumaine de 2004, repris dans Mircea Cărtărescu, *Levantul*, p. 8.

entrevoyent en haut des cieux un œil qui, pour eux, ressemble à celui du bon Dieu³⁷, mais qui se révèle comme l'œil auctorial³⁸, muni du droit divin de surveiller sa création tout en gardant sa distance pour ne pas troubler les aventures des êtres dont il est responsable. La série, rigoureuse dans l'enchaînement des chants, continue avec la scénographie moderniste, déclinée dans la représentation du poète qui travaille incessamment la forme expressive, toujours troublé par l'amère prise de conscience que la littérature n'est qu'une illusion :

prenant pour comptant tout ce qui dans ce livre n'est que ruse et illusion, technique que j'essaie désespérément de maîtriser : je taille des émeraudes, j'entoure des saphirs de dentelles de fil d'or, mais qu'est-ce qui est poésie ? qu'est-ce qui est seulement bricolage de brindilles et d'ornements collés sur une coupe dorée ?³⁹.

Finalement, le neuvième chant accomplit le trajet à travers la plus puissante technique d'autoreprésentation, la métalepse auctoriale : l'Auteur, figuré en pleine acte d'écriture (en tapant le poème à la machine à écrire) est arraché par le personnage Manoïl (« à moitié sorti de son épopée comme un gardien de but de water-polo »⁴⁰), et tiré dans le monde du texte, où il va rester pendant plusieurs chants. Mircea-dans-le-texte c'est le moment de grâce – violent, en brouillant les conventions narratives et en détruisant même la mise en page, jusque-là très soignée – de l'autoreprésentation intratextuelle, qui modifie les rapports de force entre l'auteur et ses personnages. La réponse symétrique – les personnages qui font irruption dans le monde de l'Auteur, un appartement bucarestois banal et froid de la fin des années 1980 – est également présent, une dizaine de pages après.

La scénographie auctorielle de ces scènes compose avec la dualité auteur/personne civile, en prolongeant la division spécifiquement romantique de la figure du poète, « être chimérique [...] à la fois corps souffrant et Dieu »⁴¹. La référence romantique est renforcée par une figuration de l'écrivain en train d'écrire⁴², qui renvoie à travers ses détails physiques à la plus célèbre photo du

³⁷ Mircea Cărtărescu, *Le Levant*, p. 76 : « Tenez, je vous l'avais dit ! Voilà le bon Dieu ! ». Édition roumaine, p. 79 : « Ce v-am zis? E Dumnezeu! ».

³⁸ *Ibidem* : « L'œil apparu entre les nuages n'était pas celui de Dieu, mais le mien, hasardant un regard indiscret entre les pages de mon œuvre comme le biologiste observe des insectes au microscope. [...] si je veux inventer un monde vivant, je n'ai le droit ni de le toucher ni de le regarder, à aucun moment ». Édition roumaine, pp. 79-80 : « cel ochiu ce o clipă în poema-mi se ivi/ Al lui Dumnezeu nu fuse, ci al meu, care luci/ Uitătură indiscretă între pagine de op./ Cum privește biologul goangele la microscop. [...] de vreu o lume vie să o ticluiesc/ Nice voie am vreodată nici s-ating, nici să privesc ».

³⁹ *Ibidem*, p. 104. Édition roumaine, p. 107 : « Luând dă bune tot ce-n opu-mi doarilusie, tertipu-i./ Meșterșug ce-n desperare tot încerc a stăpâni./ Bat smaragde, pun safire în horbote aurii./ Dar ce iaste poesie și ce iaste doar lipit/ Dătortite, fioriture pă pocalul daurit? ».

⁴⁰ *Ibidem*, p. 164. Édition roumaine, p. 166 : « ia uite-l cum stă pe jumătate în epopée ca un portar de polo ».

⁴¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, p. 4.

⁴² Mircea Cărtărescu, *Le Levant*, p. 160 : « L'espace d'un instant, dans le carré ainsi ouvert dans Le Levant, j'apparais moi-même en train de taper le neuvième chant à la machine : un visage oblong, une

poète national Mircea Eminescu et également aux vers de la *Lettre III* de ce dernier, texte canonique de l'enseignement roumain. La figure tutélaire du poète national infuse le poème dans plusieurs instances, plus ou moins transparentes : de la reprise graphique des lignes interrompues qui ponctuent le chemin entre deux mondes d'un autre corps souffrant – le 'pauvre' Dionis, personnage de la nouvelle homonyme d'Eminescu – jusqu'à l'image qui ouvre la série des statues parlantes des poètes qui composent le canon didactique de la poétique roumaine (Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, G. Bacovia, Lucian Blaga, Nichita Stănescu). Cette série s'achève, dans un mouvement définitif d'auto-consécration, avec la statue de Cărtărescu même, statue parlante « en verre polie » qui ne se donne pas à voir. Ce « dernier grand poète de ce siècle »⁴³ récite justement les premiers vers du *Levant* – et, avec cet épisode, la série d'auto-mises en scène valorisantes atteint son climax, en accomplissant la véritable « manière de se faire son propre héraut, en se traitant soi-même comme une allégorie »⁴⁴.

Inventaire historique des formes poétiques, aveu dans la force de l'illusion littéraire et enchaînements des autoreprésentations à des fins valorisantes, *Le Levant* établit l'aboutissement du trajet de consécration du poète Cărtărescu. Après 1990, l'écrivain dirigera sa pratique littéraire vers le genre de la prose, avec une activité de romancier en voie d'internationalisation.

4. Ne crie jamais à l'aide – le minimalisme de la détresse

Pendant trois décennies (1990–2020), la pratique littéraire de Mircea Cărtărescu exclue presque complètement la poésie. Après la parution du *Levant*, il fait publier une trilogie romanesque, *Orbitor* (1996–2007), et un autre roman massif, *Solenoïde* (2015), plusieurs recueils de proses et une série de quatre *Journaux* intimes (2005–2018). Ces derniers, minutieux enregistrements des tribulations d'un écrivain solitaire, qui s'efforce à rester fidèle à sa croyance dans la littérature comme acte pure et gratuit, peuvent être lus également comme documents de 'chantier' pour les romans, en révélant l'entier processus d'écriture de ces volumes dans ses moindres détails. C'est la figure de l'écrivain toujours travaillé par le doute, qui se questionne fébrilement pendant la création, méfient et incessamment épouvanté par le spectre d'un éventuel échec, qui se rend visible tout au long des journaux – une conduite d'écrivain en détresse qui va faire écho à la voix poétique du plus récent volume de poèmes de Mircea Cărtărescu, *Nu striga niciodată ajutor* [*Ne crie jamais à l'aide*].

joue frêle, des yeux obsédés par eux-mêmes, qui se renversent constamment sur soi. Mais Léonidas recoud sans tarder la faille avec du fil [...] ». Édition roumaine, p. 163 : « Preț de-o clipă, în cotlonul/ Deschis astfel în *Levantul* apărui chiar eu, bătând/ La mașină cântul nouă, chip prelung, obraz plâpând./ Ochi ce obsedați de sine doar spre sine se întort./ Dară Leonidas coase gaura c-un fir de tort ».

⁴³ *Ibidem*, p. 130. Édition roumaine, p. 139 : « ultimul poetic însemnat dăna vacul cari/ Va să vie [...] ».

⁴⁴ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, p. 44.

Les indices de cette conduite dysphorique s'accumulent également en dehors de l'écriture intime des journaux. Dans plusieurs articles de presse – réunis dans des recueils parus tout au long de ces décennies⁴⁵ – l'écrivain façonne graduellement la mise en scène d'un soi-même mélancolique et solitaire, qui n'arrive plus à comprendre les ressorts du monde contemporain et qui en reste stupéfait devant son spectacle dégradant. À ce qu'il ressent comme agression permanente du quotidien vient s'ajouter la violence des polémiques littéraires et politiques au centre desquelles il se trouve pendant plusieurs années. Les marques posturales de l'écrivain-journaliste – pour lequel l'écriture de presse reste un travail alimentaire, qui doit être néanmoins pratiqué en raison du devoir envers le public et de l'amour pour la vérité – articulent l'ethos de l'écrivain esthète à la figure publique du journaliste 'de conscience', voix intellectuelle engagée et responsable pour le bien commun :

Maintes fois, pendant ces années, je me suis posé la question : pourquoi j'écris des articles de presse ? L'une des réponses, et la plus triste, est à la portée de main : pour survivre. C'est la raison pour laquelle la plupart des écrivains roumains, pendant plus d'un siècle, ont pratiqué l'écriture de presse. Mais il y en a quelque chose de plus. Si on a la conviction, même illusoire, d'être capable d'améliorer le monde, si on discerne encore le bien dans la boue généralisée, si on garde l'espoir de trouver quelqu'un de non-corrompu, une personne ou une force qui veut et qui peut faire sortir du marasme notre malheureuse nation, alors la presse politique vaut le coup. Même si on sait parfaitement que tu gaspillais ainsi des années fructueuses, ta voix sera entendue et elle prendra peut-être un certain sens pour les gens – et cette pensée te reconforte⁴⁶.

Le contrecoup de ces années d'écriture de presse, qui assure à Cărtărescu un lectorat divers, bien différencié par rapport à ses lecteurs de fiction, et une visibilité mitigée dans un espace public divisé, se rend manifeste dans l'accumulation des marques du repli sur soi : les repères du monde extérieur sont figurés comme étant de plus en plus fragiles, l'incompréhension du quotidien s'accroît et l'autoreprésentation en tant qu'écrivain mal-aimé devient dominante, avec un *lamento* progressif :

[après la lecture des revues littéraires] tu reviens vers ta tanière en pleurs, affligé, ravagé – et cela dure des jours et des jours. Au début, tu te demandais qu'est-ce qu'on avait fait de mal à ce gens-là [...]. Et puis tu t'es rendu compte que tout manquait de sens : tu n'es pas ostracisé pour une culpabilité réversible, mais tu es devenu une sorte d'adversaire 'objectif', un ennemi naturel dont les données psychologiques ou éthiques n'ont aucune importance. [...] Pendant la canicule, comme c'est le cas aujourd'hui, ton cerveau rumine sans interruption ces pensées. Pourquoi ? Pourquoi

⁴⁵ Une sélection de ces articles à parution hebdomadaire (dans des quotidiens généralistes, entre 2004 et 2012) est reprise dans les volumes *Baroane ! [Baron !]*, București, Humanitas, 2005, et *Peisaj după isterie [Paysage après l'hystérie]*, București, Humanitas, 2017.

⁴⁶ Mircea Cărtărescu, « Tanda sau manda ? » [« C'est la même Jeannette ? »], in *Peisaj după isterie*, p. 98.

t'ont-ils aimé (ou au moins ils t'ont respecté, ce qui est presque la même chose) jusqu'il y a quelques années, et maintenant ils te haïssent tant ?⁴⁷

Le versant intratextuel de cette conduite d'écrivain qui accumule les angoisses et qui met en scène sa tourmente solitaire se rend visible dans le retour de Mircea Cărtărescu à la poésie, en 2020. Le bouleversement des rythmes de la vie pendant le confinement et la crise sanitaire composent la toile de fond du volume *Ne crie jamais à l'aide*, qui comprend une centaine de poèmes brefs, aux titres transparents (*une attaque de panique*, p. 23, *seul comme un chien*, p. 33, *je n'attends plus que ma propre mort*, p. 60, *je ne veux plus être dans le monde*, p. 123, etc.) et dont le minimalisme de l'expression signale une rupture évidente avec les formes d'expression antérieures dans la pratique poétique de Mircea Cărtărescu. Le rejet de l'ornement, l'abandon du travail minutieux sur la forme du vers, l'énonciation brutalement dénudée, le manque de toute médiation de style – tout renvoie à une formule poétique qui cherche à représenter la détresse d'un écrivain en crise anxieuse et en délaissement de grâce poétique.

L'exclusion de tout 'style' semble définitive et irrévocable, et d'autant plus le rejet d'une certaine tradition poétique :

je jette sur le feu/ de grands mots/ qui crépitent bêtement/ depuis plus d'un siècle/
images/ comparaisons/ parables/ allégories/ je jette sur le feu/ des façons et des
snobismes/ tournures de phrases/ paroles remâchées/qui viennent d'autres paroles déjà
mâchées/ des millions de livres/ qui imitent d'autres livres [...]⁴⁸.

Un seul indice formel reste actif et reconnaissable comme partie résistante du répertoire poétique : la sonorité cadencée du vers, ancien trait réactivé même en conditions d'ascétisme maximal de la forme. La cadence apporte de l'ordre dans cet univers détraqué et hanté par la fin, elle organise et donne du rythme à la détresse, en introduisant une temporalité et une certaine mesure (dans le sens musical du mot) dans le désarroi. Dans la matière du volume il n'y a que très peu de poèmes qui échappent à la lourde figuration de l'angoisse toute puissante⁴⁹ – et pour chacun d'entre eux le principe structurant reste la cadence des répétitions, qui mettent de l'ordre et rythment le tout, en limitant l'incertitude :

même si le tout/ n'était que// même si le tout n'était que/ vie/ amour/ mort/
impuissance/ même si le tout/ n'était que vie/ amour, mort, impuissance/ même alors/
même alors/ je nouerais mes lacets/ je couperais mes ongles/ j'écrirais mes lettres de
l'alphabet/ même alors/ je mangerais ma nourriture/ je boirais ma boisson/ je
dormirais mon sommeil// même alors/ même alors⁵⁰.

⁴⁷ Mircea Cărtărescu, « Une divagation... », in *Pururi tânăr*, p. 193.

⁴⁸ Mircea Cărtărescu, *Nu striga niciodată ajutor* [*Ne crie jamais à l'aide*], p. 99 : « puisque c'est le dernier jour ».

⁴⁹ Mircea Cărtărescu, *chiar și dacă totul* [*même si le tout*] (p. 64), *vino* [*viens*] (p. 104), *apăsăm cu degetele* [*j'appuyais avec les doigts*] (p. 118).

⁵⁰ Mircea Cărtărescu, *Chiar și dacă totul* [*même si le tout*], in *Nu striga niciodată ajutor*, p. 64.

La sonorité et la cadence – indices de la prédisposition innée vers la poésie-qui-s’entend et de la pratique continuelle du vers de type phonique, dès les années du début en poésie – donnent l’image de la résistance d’un choix expressif même en condition d’épuration formelle totale et programmatique.

Qui plus est, la résistance de la sonorité intratextuelle va de pair avec la persistance d’un autre indice postural, lié cette fois à la mise en scène du soi créateur de Mircea Cărtărescu : la posture de l’écrivain sans plan et sans contrôle conscient de sa création, poète inspiré, qui reçoit le poème en tant que longue dictée venue d’ailleurs. On y est devant une reprise partielle de la scénographie tardo-romantique que J.-L. Diaz identifie comme « la paratopie mélancolique »⁵¹, circonscrite spatialement dans la solitude, qui « préfère la voix, et plus encore cette voix harmonieuse qu’est le chant, à l’écriture »⁵² et qui choisit comme dispositif énonciatif l’élégie.

Dans plusieurs entretiens et interviews de l’année 2020, après la parution du volume de poèmes, Mircea Cărtărescu reprend cette autoreprésentation du poète-médium : « ce livre m’a été dicté, comme tous mes livres m’ont été dictés »⁵³ ; « Ce volume a tombé sur moi à l’improviste. [...] j’ai été purement et simplement saisi et jeté dans la poésie. [...] Un jour je me suis assis à ma table de travail et je me suis mis à écrire. Et dans ce jour-là j’ai écrit plus de vingt poèmes. D’un coup. En environ six heures »⁵⁴. Résistante, cette auto-mise en scène du soi fait écho à celle, presque identiquement phrasée, de l’avant-propos du *Levant* : la création fait irruption dans le quotidien et le poète devient un vase, un instrument d’écriture dont la seule action est de coucher sur le papier, mot-à-mot, ce qu’il entend. Tous les éléments d’une écriture intensément ritualisée dans sa configuration médiumnique y sont repris : la ‘dictée’ prend corps à travers une écriture à la main, presque sans ratures, dans des cahiers qui sont remplis un à un, « comme dans une transe » :

Aujourd’hui j’ai fini le cahier de 400 pages, aux couvertures en plastique bleu, où j’avais commencé le troisième volume d’*Orbitor*. J’ai écrit comme dans une transe,

⁵¹ José-Luis Diaz, « Paratopies romantiques », *COntEXTES*, 2013, 13, dossier thématique *L’ethos en question*, <https://journals.openedition.org/contextes/5786?lang=en>. Consulté le 11 mai 2021.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Vidéo-interview de Magda Grădinaru, *Spotmedia*, le 25 décembre 2020, <https://spotmedia.ro/stiri/social/mircea-cartarescu-despre-scrierea-terapeutica-a-cartii-care-l-a-vindecat-dupa-covid-despre-frici-depresie-si-pisica-oarba-si-zen-ca-un-batran-chinez-interviu-video>. Consulté le 3 septembre 2021.

⁵⁴ Audio-interview de Anca Mateescu et Diana Jocalciuc, *La radio-revue littéraire*, Radio România Cultural, le 13 septembre 2020, <https://www.radioromaniacultural.ro/revista-literara-radio-cu-anca-mateescu-si-diana-jocalciuc/?fbclid=IwAR2nLSqBYynMdEf2Y3quUllsZmjDKTElXYiWMIIFnuh1LZxy7X1pX2Buktuw>. Consulté le 3 septembre 2021.

les pensées – non, mon être entier – n'étant qu'ailleurs (ou nulle part), en laissant le livre, encore une fois, se faire par lui-même [...]»⁵⁵.

Pendant quatre décennies d'activité poétique, le trajet postural de Mircea Cărtărescu réunit quelques indices posturaux résistants (l'attention aux sonorités et aux résonances du vers, l'autoreprésentation en tant que poète qui connaît l'histoire, les instruments et les formes de son métier, la mise en scène de l'inspiration comme moteur essentiel de la création, dont il ne possède aucun contrôle conscient). Ces indices, déclinés et repris tout au long de ses volumes de vers, construisent une image-auteur qui superpose des éléments tardo-romantiques et post-modernes, dans un syncrétisme assez surprenant, mais constant et cohésif.

BIBLIOGRAPHIE

- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* [*Jeune à jamais, drapé en pixels*], București, Humanitas, 2003.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Baroane !* [*Baron !*], București, Humanitas, 2005.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Zen. Jurnal (2004–2010)* [*Zen. Journal (2004–2010)*], București, Humanitas, 2011.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Ochiul căprui al dragostei noastre* [*L'œil brun de notre amour*], București, Humanitas, 2012.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Le Levant*. Traduit du roumain par Nicolas Cavaillès, Paris, P.O.L., 2014.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Poezia* [*La Poésie*], București, Humanitas, 2015.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Levantul* [*Le Levant*]. Notes, commentaires, glossaire et postface de Cosmin Ciotloș, București, Humanitas, 2016.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Peisaj după isterie* [*Paysage après l'hystérie*], București, Humanitas, 2017.
- CROHMĂLNICEANU, Ov. S., « Euphorion redivivus », in *Al doilea suflu* [*Le deuxième souffle*], București, Cartea Românească, 1989.
- DAVID, Emilia, *Poezia generației 80: intertextualitate și « performance »* [*La poésie de la génération 80 : intertextualité et « performance »*], București, Muzeul Literaturii Române, 2016.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- DIAZ, José-Luis, « Paratopies romantiques », *CONTEXTES*, 2013, 13, dossier thématique *L'ethos en question*, <https://journals.openedition.org/contextes/5786?lang=en>. Consulté le 11 mai 2021.
- FOTACHE, Oana, CIOTLOȘ, Cosmin (eds.), *Harta și legenda. Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi* [*La carte et la légende. Mircea Cărtărescu en 22 lectures*], București, Muzeul Literaturii Române, 2020.
- GRĂDINARU, Magda, Vidéo-interview, *Spotmedia*, le 25 décembre 2020, <https://spotmedia.ro/stiri/social/mircea-cartarescu-despre-scrierea-terapeutica-a-cartii-care-l-a-vindecat-dupa-covid-despre-frici-depresie-si-pisica-oarba-si-zen-ca-un-batran-chinez-interviu-video>. Consulté le 3 septembre 2021.

⁵⁵ Mircea Cărtărescu, *Zen. Jurnal (2004–2010)* [*Zen. Journal (2004–2010)*], București, Humanitas, 2011, p. 245. Notation du 17 novembre 2006.

- MANOLESCU, Nicolae, « Mircea Cărtărescu. „Faruri, vitrine. fotografii” » [« Mircea Cărtărescu. *Phares, vitrines, photos* »], in *Literatura română postbelică. Poezia [La littérature roumaine d'après la deuxième guerre mondiale. La Poésie]*, Braşov, Aula, 2001.
- MATEESCU, Anca, JOCALCIUC, Diana, Audio-interview, *La radio-revue littéraire*, Radio România Cultural, le 13 septembre 2020, <https://www.radioromaniacultural.ro/revista-literara-radio-cu-anca-mateescu-si-diana-jocalciuc/?fbclid=IwAR2nLSqBYynMdef2Y3quUllsZmjDKTEIXYiWMIFnuh1LZxy7X1pX2Buktuw>. Consulté le 3 septembre 2021.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine, 2007.
- DE MORAVIA, Fratrîs Ieronimi, « Tractatus de Musica », in Edmond de Coussemaker, *Musica mediævii. Novas Seriem a Gerbertina Alteram*, Tomus I, Paris, A. Durand, 1864.
- O'MEARA, Lucy, « Killing Joke : Authorship from Barthes to Nothomb », *L'Esprit Créateur*, 55, 2015, 4, pp. 101-117.
- SAINT-AMAND, Denis, VYRDAGHS, David, « Retours sur la postures », *CONTEXTES*, 2011, 8, dossier thématique *La posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, <https://journals.openedition.org/contextes/4712>. Consulté le 7 avril 2020.
- TURIN, Gaspar, « Rire en Quignardie : pour une lecture posturale », *L'Esprit Créateur*, 52, 2012, 1, pp. 78-79.
- VIART, Dominique, « Fictions en procès », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (eds.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2004.

SAVOIR-FAIRE. SOUND AND POETICAL CRAFT IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S POSTURAL TRAJECTORY

(Abstract)

During a forty years-long literary career, Mircea Cărtărescu composes his authorial identity through a few – and almost emblematic – textual self-figurations: singular self in a fluctuating and fragile relationship with the world; reflexive creator highlighting the hyper-investment in the infinite powers of literature; intratextual identity tormented by doubt, even if he already possesses, at least in the last decade, the signs of a growing national and international success. By choosing three moments from the poetic career of Mircea Cărtărescu (his first poetry book, *Headlights, Shop Windows, Photos*, 1980; the skilful replay of Balkan epos *The Levant*, 1990; and his most recent poetry book, *Never cry for help*, 2020), the article aims to identify some visible and resistant postural representations in Cărtărescu's poetic discourse, gathered around a specific postural image: the poet as craftsman and connoisseur, acknowledging his everlasting 'love for poetry' (through a post-romantic and simultaneously postmodern heritage) and constantly proving his mastery.

Keywords: postural trajectory, auctorial identity, Romanian post-war poetry, Mircea Cărtărescu.

SAVOIR-FAIRE. POSTURĂ ȘI „MESERIE” POETICĂ ÎN POEZIA LUI
MIRCEA CĂRTĂRESCU

(Rezumat)

De-a lungul celor patruzeci de ani de carieră poetică, Mircea Cărtărescu își declină identitatea auctorială prin intermediul unor autofigurări textuale devenite aproape emblematice: eu singular aflat în raport fluctuant și fragil cu lumea; creator ce își aproprie și care manevrează fără efort serii întregi de repere istorico-literare ale credinței în puterile infinite ale literaturii; identitate auctorială permanent măcinată de îndoieli, în ciuda semnalelor din ce în ce mai clare, cel puțin în ultimele două decenii, ale unui indubitabil succes național și internațional. Alegând trei momente cronologice distincte ale traseului poetic (*Faruri, vitrine, fotografii*, 1980; *Levantul*, 1990; *Nu striga niciodată ajutor*, 2020), articolul își propune să identifice diversele forme de reprezentare posturală a autorului și să alcătuiască un inventar al indicilor posturali care rezistă din momentul debutului până la cel mai recent volum de versuri. S-ar alcătui, astfel, un traseu postural ce s-ar cristaliza într-o imagine auctorială specifică: poetul „meseriaș”, cel care, crezând într-o neclintită „dragoste pentru poezie” (categorie cu dublă descendență, postromantică și postmodernă) probează constant că își cunoaște și meșteșugul, și istoria lui.

Cuvinte-cheie: postură auctorială, identitate poetică, poezie română postbelică, Mircea Cărtărescu.